



Università
Ca' Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E
LETTERATURE EUROPEE, AMERICANE E
POSTCOLONIALI

— Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

LA LIBERTAD Y EL SUEÑO EN CALDERÓN DE LA
BARCA Y EN PIER PAOLO PASOLINI

Relatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore

Ch. Prof. Valentín Núñez Rivera

Laureanda

Mollica Veronica
Matricola 842682

Anno accademico

2013/2014

Índice

Introducción	3
1. La reescritura	
1.1 La reescritura, un universo heterogéneo	7
1.2 La reescritura en el Siglo de Oro: Calderón de la Barca	12
1.3 La reescritura en Pier Paolo Pasolini	18
2. Pedro Calderón de la Barca, <i>La vida es sueño</i>	
2.1 El autor y su teatro	24
2.2 La obra	35
2.3 La libertad frente al destino y la vida como sueño: productos del Barroco	52
3. Pier Paolo Pasolini, <i>Calderón</i>	
3.1 El autor y su teatro	63
3.2 La obra	75
3.3 La libertad y el sueño: metáforas del poder, de la burguesía y de las contestaciones estudiantiles	92
4 Comparación entre Calderón de la Barca y Pier Paolo Pasolini	
4.1 El conflicto padre-hijo y la relación individuo-poder	102
4.2 La ideología de la prisión	116
Conclusiones	127
Bibliografía	133

Introducción

¿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.
La vida es sueño, Calderón de la Barca

Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero
Un bellissimo sogno. Ma io penso
(ed è mio dovere dirtelo) che proprio
in questo momento comincia la vera tragedia.
Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai
si può dire che potrebbero essere anche realtà.
Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
esso è un sogno, niente altro che un sogno.
Calderón, Pier Paolo Pasolini

El presente trabajo procura comparar dos obras: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, con particular atención al tema de la libertad y del sueño. En la obra de Pier Paolo Pasolini se nota ya desde el título la intención del escritor de utilizar como fuente de su obra teatral la obra maestra de Calderón de la Barca. El interés de Pasolini hacia *La vida es sueño* surge y se manifiesta a los dieciocho años cuando la fascinación por la lectura de la obra lo lleva a escribir una carta a Franco Fortini, su amigo e importante intelectual de la época, en la que afirma:

Ho letto anche *La vita è sogno*, di Calderón della Barca che, sebbene inquinata talvolta fino all'ossessione di gongorismo, è di una sorprendente modernità; mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno ad un'eventuale regia di quest'opera.¹

El objetivo de mi trabajo es analizar las dos obras, buscar las temáticas comunes y analizar cómo el tratamiento diferente de los temas principales refleja una clara intención del autor y tiene que ver inevitablemente con el período histórico en que las obras han sido compuestas. Ya que Pasolini cita a Calderón en el título de su obra y ya

¹ Pasolini, 1986, p.5

que muchos críticos han clasificado la obra de Pasolini como una reescritura de *La vida es sueño* es imprescindible hablar de reescritura. En el primer capítulo me ocuparé de este aspecto. En primer lugar me parece necesario empezar examinando el concepto de reescritura, término difícil de definir por su naturaleza vaga y compleja. En segundo lugar para demostrar que la práctica de la reescritura es un fenómeno que tiene raíces antiguas y que es posible encontrar en todas las épocas, analizaré el fenómeno de la reescritura en el Siglo de Oro, especialmente el caso de *La vida es sueño*. Por último consideraré todas las obras de Pasolini que pueden ser consideradas reescrituras. De hecho la reescritura es una práctica que el escritor utiliza frecuentemente y me detendré en particular en la obra *Calderón*. En el segundo y en el tercer capítulo se presentarán los dos autores analizando las respectivas vidas y carreras teatrales, puesto que estos aspectos caracterizan e influyen inevitablemente en el resultado final de la obra. En particular en el segundo capítulo empezaré presentando las características sobresalientes de la vida de Calderón de la Barca, aunque los críticos la definen biografía del silencio, ya que existen pocos datos sobre su vida y ya que ninguna de su obra puede ser definida autobiográfica. Creo que conocer, por los menos en parte, su vida y el periodo histórico en que ha vivido pueda ayudar a comprender mejor el artista y a analizar de forma más exhaustiva su obra. Así como creo que es necesario conocer su carrera teatral de dramaturgo, tanto como poeta dramático cuanto como poeta cómico. Seguiré tomando en consideración la obra, subrayando sobre todo los aspectos en que me detendré más detalladamente es decir: la libertad, el sueño, la relación padre-hijo, la relación individuo-poder y el símbolo de la prisión. De la misma manera en el tercer capítulo me acercaré a la vida y a la producción teatral de Pier Paolo Pasolini. Por lo que concierne a su vicisitud personal indicaré principalmente los aspectos que tienen que ver y que

caracterizarán la obra *Calderón*, o sea la relación con sus padres y su pensamiento político. Mientras que, por lo que tiene que ver con su producción teatral, fijaré la atención en la necesidad de Pasolini de crear una nueva tipología de teatro, que se opone completamente al teatro tradicional y que se realiza en *Manifiesto per un nuovo teatro* y en la elaboración de seis tragedias compuestas entre 1966 y 1968, dentro de las cuales encontramos *Calderón*, su único drama representado con el autor aún en vida. A partir de esta pequeña introducción sobre su vida y su concepción teatral, me acercaré a la obra en cuestión subrayando los elementos claves del drama. Concluiré ambos capítulos hablando de la temática de la libertad y del sueño, evidenciando la analogía en la elección de los temas pero al mismo tiempo subrayando las diferencias en el tratamiento de estas. Puesto que es verdad que Pasolini retoma los temas más importantes de la obra de Calderón, haciendo también muchas veces referencia a *La vida es sueño*, es necesario evidenciar que la intención del autor es completamente diferente con respecto a la del dramaturgo español. Por tanto explicaré cómo los dos autores conciben la metáfora de la vida como sueño y como configuran el principio de la libertad. La finalidad de esto trabajo pretende ser la de demostrar como Pasolini retomando las temáticas principales y las dimensiones alegóricas utilizadas por Calderón, las reelabora teniendo en cuenta sus objetivos e intenciones, creando al final una obra completamente diferente con respecto al texto de partida. *La vida es sueño* representa por lo tanto la obra de referencia, pero *Calderón* se configura como un texto del todo original e independiente, que los críticos han definido como una meditación sobre el poder, o mejor dicho un drama sobre el poder. Por último, en el cuarto capítulo, consideraré la relación padre-hijo y cómo esta sirve de metáfora e indica el conflicto más amplio entre individuo y poder. A pesar de que el poder en ambas obras constituya un elemento

central, evidenciaré como en este aspecto las dos obras divergen, puesto que *La vida es sueño* se configura como una justificación del poder monárquico mientras que *Calderón* se desvela como crítica y contestación contra la clase burguesa. Para concluir trataré de la ideología de la prisión, es decir como las dos obras tratan e interpretan el encarcelamiento.

1 La reescritura

1.1 La reescritura, un universo heterogéneo

La reescritura es un concepto que caracteriza la literaturas de todas las épocas, de hecho existe una lista casi infinita de ejemplos que testimonian la existencia de obras escritas a partir de otras precedentes: baste pensar en *Ulysses* de Joyce, que se puede considerar como la reescritura de la *Odisea* de Homero, y a *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* de Foscolo, refundición de *Las cuitas del joven Werther* de Goethe².

En primer lugar es imprescindible afirmar que el concepto de reescritura es un concepto tan amplio como vago y por lo tanto es difícil definirlo. En efecto se trata de obras totalmente diferentes entre ellas, no solo en relación al período y al género, sino también por la manera en que se desarrollan, por la relación que instauran con el texto de procedencia y con el contexto literario en que se sitúan.

Desde un enfoque diacrónico la reescritura en los siglos ha sufrido una evolución radical, a consecuencia de factores intraliterarios pero también a causa de factores extraliterarios, es decir factores políticos, económicos, históricos y culturales, por tanto definir transhistóricamente la noción de reescritura resulta extremadamente complicado.

Lo mismo pasa concibiendo el tema desde un enfoque sincrónico, no obstante a partir de los años Sesenta se empezó a interpretar el concepto de reescritura en un sentido más amplio, es decir relacionándolo a la cuestión de la intertextualidad. La invención del término intertextualidad se debe a Julia Kristeva, que así lo define:

Ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo.³

² De Cristofaro, 2014, p.136

³ Kristeva, 1978, p.121

Roland Barthes defiende la idea de Kristeva y afirma que la obra no puede ser considerada como un producto completo y cerrado. Efectivamente según Barthes la obra es: “produzione in corso, connessa ad altri testi, altri codici (è l’intertestualità), collegata alla società, alla Storia, non in modo determinista, ma citazionale”⁴.

Por lo tanto actualmente se considera el concepto de reescritura en su acepción más amplia. Según Piero Boitani todas las obras después de la *Ilíada* son, más o menos directamente, reescrituras⁵ ya que cada texto es el resultado de otros textos. En su opinión la Biblia y los poemas homéricos representan los hitos de la cultura clásica y todo lo que se ha escrito después constituye una reescritura directa o indirecta de estos textos, así que todos los otros textos se consideran como continuación o desarrollo de personajes, temas y circunstancias que en la reelaboración asumen una forma completamente autónoma respecto al texto de origen.

Queda claro que se trata de un concepto heterogéneo que es posible interpretar de distintas maneras; sin embargo existe una definición que incorpora todos los tipos de reescritura: “la reescritura es una repetición sin réplica”⁶, en el sentido que la repetición necesariamente implica la variación. El término reescritura se refiere al mismo tiempo a los textos y a los procesos, entonces tiene que ver, a la vez, con los productos literarios y con los medios de producción literaria, así que se habla de reescritura cuando una obra es la transposición extensiva y evidente de uno o más textos pero también cuando se habla del proceso que genera la obra misma. Objetos de la reescritura pueden ser temáticas, personajes, perspectivas, géneros, ambientaciones, o sea la historia se sitúa en un tiempo o un espacio diferente o bien se cuenta el antes o el después, estructuras de

⁴ Barthes, 1999, p.184

⁵Boitani, 1997, p.8

⁶ De Cristofaro, 2014, p.138

la narración y cualquier otro elemento o forma del texto literario. Todos estos cambios provocan supuestamente modificaciones del sentido del texto. Además existe otro elemento que influye en la reescritura: la lectura. Rescribir significa evidentemente haber leído y la recepción de un texto es el antecedente necesario de la reescritura porque influye en la manera en que se reescribe. La reescritura supone la recepción y la interpretación de un texto por parte del autor y al mismo tiempo implica la recepción y la interpretación de varios textos por parte del lector, así que se lee una reescritura como un texto doble o incluso como un texto múltiplo.

Por lo que concierne a la relación entre la reescritura y el texto de procedencia, Gérard Genette ha acuñado el término transtextualidad que define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁷. Genette distingue entre cinco tipos de relaciones transtextuales. La primera es la *intertextualidad* que define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro”⁸, las formas de intertextualidad más comunes según Genette son la cita, el plagio y la alusión. El segundo tipo de relación transtextual que el autor indica es la *paratextualidad*, que es la relación entre el texto y su paratexto, o sea el material que lo rodea dentro del espacio del mismo volumen. Además Genette señala la *metatextualidad*, que explica como la “relación de comentario que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo”⁹. La cuarta relación nombrada por el autor es la *architextualidad*, es decir la relación entre el texto y “el conjunto de categorías generales o transcendentales - tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. - del que depende cada texto singular”¹⁰. Por último menciona la

⁷Genette, http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_genette_palimpsestos.pdf

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

hipertextualidad que define como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)”¹¹. Las transformaciones directas así como las imitaciones pueden cobrar caracteres distintos, pero sobretodo funciones distintas. En opinión de Genette todas las obras son hipertextuales y por lo tanto mantienen relaciones de derivación con otras obras, el crítico hace una distinción entre las obras que se desarrollan como imitación y las obras de transformación. Dentro de la categoría de las obras de transformación, el autor retoma en consideración la tradicional distinción entre función satírica y función no satírica del texto y añade una diferenciación sucesiva que consta de tres regímenes:

- Régimen satírico, que incluye las obras que se contraponen al texto de procedencia y que por tanto se caracterizan por un propósito destructivo
- Régimen lúdico, que el autor define como “pura diversión”¹²
- Régimen serio, que comprende las obras que no se ponen en oposición respecto al hipotexto y que se configuran como continuación o transposición de un modelo precedente.

El fenómeno de la reescritura se puede ver también desde otro punto de vista, o sea desde la perspectiva de la memoria cultural. Renate Lachmann, basándose en el principio dialógico de Bachtin y en los estudios de Jan y Aleida Assman sobre la memoria cultural, interpreta la reescritura, y más en general la intertextualidad, como “espacio de memoria”¹³. Según Lachmann la reescritura es una configuración de espacios de memoria, es decir una nueva puesta en escena de estos espacios y por lo tanto sus estudios se centran en el tema de la memoria en los textos así como el tema del

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

¹³ De Cristofaro, 2014, p.148

texto como fuente de la memoria. Consecuentemente reinterpreta la reescritura como un dialogo de la cultura con la cultura misma. Sin embargo la inserción de textos precedentes en un texto nuevo implica no solo procesos de memoria sino también procesos de omisión, olvido y supresión. Rescribir un texto literario significa tomar parte en el pasado e implica al mismo tiempo dar la vida y destruir el sentido original del texto.

Siendo la reescritura un concepto muy amplio puede ser estudiado desde distintas perspectivas: la reescritura incluye también practicas variadas como la traducción, la antología, la edición de textos y la cita, así que es imposible concebir la reescritura solo en cuanto reescritura, ninguna obra que se presenta como reescritura de un texto puede ser reducida exclusivamente bajo el nombre de reescritura. Existe también una tipología particular de reescritura, que es la reescritura de textos que no existen, esta práctica es nombrada traducción imaginaria y consiste en el imaginar un texto extranjero inexistente y crear una posible traducción en el idioma del autor. Por lo tanto el autor crea un texto original pero al mismo tiempo emplea modelos de traducción, supuestamente por eso la traducción imaginaria no puede ser simplemente una forma de traducción sino también una forma de reescritura. Franco Fortini es el autor italiano que con mayor éxito se ha dedicado a la traducción imaginaria, su texto *Via dello Yenan* fue publicado como traducción de un texto chino, texto en realidad inexistente, su texto no se caracteriza por la nostalgia del texto original, ya que no existe, sino por la nostalgia de una época y de una cultura pasada.

1.2 La reescritura en el Siglo de Oro: Calderón de la Barca

Calderón de la Barca es considerado, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura¹⁴, de hecho es el dramaturgo que con mayor habilidad ha desarrollado la practica de la reescritura y de la reelaboración no sólo dentro de sus obras sino también a partir de las obras de otros dramaturgos precedentes. La reescritura es una practica ya conocida en la época de Calderón. En efecto el Siglo de Oro se caracteriza por el uso de la practica de la reescritura, de la reelaboración, de la refundición y a veces también de la parodia.

Según Fausta Antonucci, en el caso específico de Calderón, no es totalmente correcto hablar de reescritura, ya que con el término reescritura se nombra la operación de reposición y transformación de un texto “primero” en un texto “segundo”, así que sería mejor hablar de intertextualidad¹⁵. Fausta Antonucci habla de intertextualidad porque en *La vida es sueño* Calderón concentra secuencias y temas que proceden de varios textos y que por lo tanto no derivan de una sola obra. Además no se trata de una intertextualidad genérica sino de una intertextualidad más específica, delimitada y coherente. El punto de partida del autor es un cierto tipo de obras de dramaturgos mayores, sobretudo Lope de Vega, protagonizadas por un joven príncipe que desconoce su identidad y vive alejado de la Corte y de la civilidad, que se caracteriza por una lucha interior entre instintos salvajes y una congénita inclinación a la conducta noble. La

¹⁴ Vitse, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/072/072_007.pdf

¹⁵ Antonucci, http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Ftc12.uv.es%2Findex.php%2Fcomponent%2Fdocman%2Fdoc_download%2F97-calderon-riscrittore-il-caso-de-la-vida-es-sueno&ei=0Mx-VL6qIpLgarH_gaAJ&usq=AFQjCNGVTGBqDptBXGoruTYNzTz6kMLhTw&bvm=bv.80642063,d.d2s

trama y sobre todo el desarrollo del protagonista Segismundo coincide con las historias de algunos grandes héroes de las historias míticas de la antigüedad, como Ciro, rey de Persia, Edipo, rey de Tebas, Rómulo y Remo, fundadores de Roma¹⁶. *La vida es sueño* presenta analogías sobre todo con el drama *Edipo Rey* de Sófocles, aunque el conflicto padre-hijo se ha interpretado más que como el complejo de Edipo como el de Layo, pero en este aspecto me detendré más atentamente en el siguiente capítulo.

Resulta evidente que el modelo narrativo está estrechamente relacionado con la figura del héroe, no obstante Calderón no sea el primero en escribir sobre este asunto ya que precedentemente Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara y sobre todo Lope de Vega lo habían llevado al teatro¹⁷.

En efecto Calderón reelabora varios motivos procedentes del teatro anterior, motivos que Fausta Antonucci nombra de “el héroe salvaje”. La figura del héroe salvaje se caracteriza por una serie de elementos. Veamos cuáles son. Al principio el héroe es abandonado por parte de sus padres, por consecuencia se cría en un lugar salvaje lejos de la civilidad, que suele ser la selva, el héroe es dominado por instintos salvajes pero el encuentro con la mujer genera en él una gran generosidad y una abertura al amor. El sentido de la exclusión y el deseo de formar parte de la comunidad lo llevan a enfrentarse a su padre, en el último acto el padre-rey y el hijo-salvaje se enfrentan y la obra se concluye con la victoria del hijo y la derrota del padre. Estos no son solamente los elementos de la pieza de Calderón, de hecho constituyen también la intriga de dos obras de Lope de Vega: *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*.

Lope de Vega ha escrito tres obras sobre el tema del héroe salvaje, la primera es *El nacimiento de Ursón y Valentín hijos del rey de Francia*, inspirada en una novela de

¹⁶Calderón de la Barca, 2008, p.15

¹⁷Ibidem

caballería francesa de finales de siglo XV, *Orson et Valentin*. Los protagonistas son dos mellizos separados desde el nacimiento, Valentín crece en el campo con unos pastores mientras que Ursón crece en la selva como un oso. Ambos reflejan el modelo del héroe salvaje pero en Ursón los rasgos del salvaje son más acentuados. En efecto Ursón es capturado y condenado a muerte, pero gracias al reconocimiento, la anagnórisis, todo se resuelve en un desenlace feliz. Dentro de esta pieza resulta ser muy importante la figura femenina con respecto a los personajes masculinos. Para Valentín es la presencia de la madre que lo ayuda a desarrollar el sentido del honor y el deseo de recuperarlo, para Ursón es el encuentro con una joven campesina que lo ayuda a comprender la diferencia entre el amor de los animales y el de los hombres.

La segunda es *El animal de Hungría*, obra compuesta entre 1608 y 1612 y publicada en 1617. La protagonista es una joven princesa salvaje de nombre Rosaura, el nombre no puede ser considerado como un punto en común entre esta obra y la de Calderón porque Rosaura es un nombre demasiado común dentro del teatro áureo. Los protagonistas de la pieza son Rosaura y Felipe, ambos por razones diferentes viven alejados de sus padres y de su noble origen, Rosaura se ha criado en un estado salvaje mientras que Felipe se ha criado entre pastores en un aldea, los dos se ayudan recíprocamente hasta recuperar su propia identidad. Esta obra presenta el mismo modelo de intriga y el mismo esquema binario de personajes de *Ursón y Valentin*, de hecho Lope transforma la pareja de mellizos en una pareja amorosa de hombre y mujer, y este doble protagonismo es un elemento que caracteriza también *La vida es sueño*.

La última obra de Lope sobre el tema del héroe-salvaje es *El hijo de los leones*, escrita probablemente en 1621 y publicada en 1623. El protagonista es el salvaje, Leonido, que gracias al amor de su doble civilizado, Fenisa, reconquista su propia identidad,

básicamente esta obra se parece a las otras obras de tema héroe-salvaje, ya que los elementos de la trama se repiten.

Existen también otras dos obras que vuelven a proponer más o menos las mismas temáticas, se trata de *El nieto de su padre* de Guillén de Castro y *Virtudes vencen señales* de Luis Vélez de Guevara. En ambas el protagonista vive en un lugar alejado de la civilización y se cría en un estado salvaje; desconoce muchas nociones que tienen que ver con el vivir dentro de una sociedad civilizada pero conoce las leyes del honor y de la jerarquía, leyes que son presentadas como naturales. El protagonista a través de una serie de hechos que demuestran su nobleza llega a ver reconocido su derecho de heredar el trono.

El hijo de los leones, *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales* son más o menos contemporáneas y según Fausta Antonucci tienen que ver con la subida al trono de Felipe IV en 1621. La crítica interpreta las tres comedias como auspicio de una renovación del poder monárquico en la figura de un joven héroe “natural”, no corrompido por las hipocresías y malas costumbres de palacio¹⁸.

Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara con respecto a Lope de Vega introducen variantes y aportaciones importantes, en primer lugar el personaje femenino ya no se configura como un doble del protagonista salvaje y por lo tanto no sigue un camino de recuperación de su propio honor y de su propia identidad. Además la oposición entre espacios naturales y espacio cortesano es mucho menos marcada y por último falta la prueba final del protagonista: el enfrentamiento entre el héroe-salvaje y la autoridad paterna. Al contrario los dos autores introducen un elemento importante, es decir

¹⁸ Ibidem, p.17

presentan el padre como el personaje derrotado, esta aportación es importante porque será un elemento que se reencuentra en *La vida es sueño*.

La obra que presenta más analogías con el drama de Calderón es *Virtudes vencen señales*, donde es presente la simbología de la torre y el dualismo torre-palacio. El protagonista se cría en una torre donde su padre, Rey de Albania, lo había encerrado por miedo a las habillas del pueblo¹⁹.

Es posible que el joven Calderón asistiera a la representación de una de estas piezas y que recordara algunos elementos de la intriga a la hora de escribir *La vida es sueño*, pero ninguna de las obras citadas puede ser considerada el texto fuente de la obra de Calderón.

Todo esto demuestra cómo en el Siglo de Oro la práctica de la reescritura se utilizaba con frecuencia: fundamentalmente el teatro áureo es una reelaboración permanente de materiales intertextuales entre géneros semejantes.

Algunos críticos, entre los cuales Jorge Chen Sham, creen que la existencia de una estructura mítica común a muchas producciones dramáticas del Siglo de Oro tiene que ver con la justificación del poder monárquico y su sistema de valores²⁰. Según José María Díez Borque:

El teatro del XVII aparece como una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer los intereses de la monarquía y, en consecuencia, los intereses de la rígida estratificación estamental, en cuanto ésta se apoya, en última instancia, en la realeza que mantiene los privilegios de la nobleza y garantiza el orden estamental.²¹

Al contrario, otros críticos sostienen que la organicidad de la producción teatral del Siglo de Oro tiene que ver con la actitud del espectador, según Raoul Precht el teatro áureo se acerca al espectador incluyendo también a los espectadores no dotados de

¹⁹ Ibidem, p.18

²⁰ Chen Sham, 1997, p. 133

²¹ Ibidem

competencias previas²². Por esta razón las acciones, los comportamientos y las características de los personajes se repiten ya que el objetivo es representar una realidad reconocible por los espectadores, corriendo, a veces, el riesgo de banalizar la obra y de presentar modelos estereotipados.

²²Precht, <https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel---nome---del---padre>

1.3 La reescritura en Pier Paolo Pasolini

Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza / di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo. / Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero. / Naturalmente per ragioni pratiche.²³

Comunicato all'Ansa (scelta stilistica)

Pier Paolo Pasolini entiende la tradición literaria como objeto de escritura y reescritura, según el autor la libertad verdadera es adoptar las estructuras de la tradición. Pasolini durante su vida, pero en particular a partir de 1960, se dedica a la traducción, a la reescritura y a la refundición, utiliza la cita y además su escritura se caracteriza por una tendencia a la contaminación entre medios de comunicación, lenguas, estilos y géneros. En efecto al principio de los años sesenta abandona el cine social y la narrativa realista para dedicarse al mito y a la tradición literaria. Estos proyectos incluyen traducciones, reescrituras, relecturas, obras teatrales y películas y se colocan dentro de su decenio más productivo y prolífico.

En 1960 traduce la *Antígona* de Sófocles, en el mismo año realiza una traducción de la *Orestíada* de Esquilo por encargo del Istituto Nazionale del dramma antico, la *Orestíada* comprende *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides* y estas obras serán representadas en el teatro de Siracusa.

En 1963 Pasolini se ocupa de la traducción del *Miles Gloriosus* de Plauto que nombra *Il Vantone*, más o menos en los mismos años trabaja en el proyecto de una relectura de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Esta relectura tenía que formar parte de la novela *Petrolio*, obra inconclusa y publicada póstumamente.

Entre 1963 y 1965 Pasolini se dedica a la escritura de *La Divina Mimesis*, metanovela publicada inconclusa y póstuma en 1975, el título remite explícitamente a *La Divina*

²³ Carnero, 2010, p.159

Commedia de Dante y al mismo tiempo constituye también un comentario sobre la obra dantesca, de hecho el autor la define mimesis, es decir imitación, porque según Pasolini se trata de una imitación de la realidad.

En 1965 Pasolini, durante una larga convalecencia, lee los *Diálogos* de Platón que se convierten en su fuente de inspiración. A partir de esta lectura empieza a escribir seis obras teatrales que seguirá reelaborando hasta el final de su vida, a excepción de *Calderón*, publicado en su edición definitiva en 1973. El mismo Pasolini lo explica en una entrevista de Jean-Michel Gardair, publicada el 13 de noviembre de 1971 en *Corriere del Tirreno*:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Siccome queste tragedie sono scritte in versi, probabilmente avevo bisogno di interposte persone, cioè di personaggi, per scrivere versi. Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura.²⁴

Las obras teatrales de Pasolini, en orden cronológico, son: *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Orgia*, *Porcile*, *Bestia da stile*. Más adelante hablaré detalladamente de la producción teatral de Pier Paolo Pasolini. En particular me centraré en la análisis de la obra *Calderón* y en la idea de teatro que el autor elabora y expone en *Manifesto per un nuovo teatro* de 1968, idea que resulta indispensable para leer y comprender sus obras. En general se puede decir que sus dramas remiten al ideal del teatro griego clásico y se proponen como *teatro della parola*. De la dramaturgia clásica retoma varias temáticas, como la relación padre-hijo y la relación entre poder y súbditos, así como varios elementos formales y estructurales, como el uso de prólogo y epílogo, de estásimos y

²⁴ Jori, 2001, p.85

episodios, de las unidades de tiempo, lugar y acción, el movimiento dialógico y la énfasis sobre la presencia escénica de los actores²⁵.

Hablando de reescritura sus obras teatrales más interesantes son *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade* y *Porcile*. *Calderón* porque el autor utiliza la obra *La vida es sueño* como punto de partida para hacer una reflexión sobre el poder y la reclusión. Los nombres de los personajes siguen siendo los mismos pero la intriga aparece transfigurada, la conexión más evidente y que determina la continuidad con la obra de Calderón de la Barca es la dimensión onírica. Las otras tres resultan interesantes porque desarrollan temáticas que derivan de las fuentes clásicas. *Affabulazione* presenta varios puntos de contactos con la tragedia de Sófocles *Las traquinias* y según la crítica puede ser considerada una reescritura de la obra, reescritura en un contexto y en una ambientación totalmente diferente respecto a la de partida. Siempre según la crítica la obra puede ser considerada como una metáfora de la autodestrucción de la clase burguesa, personificada en la figura del padre industrial y conformista que intenta participar a las experiencias del hijo contestador, hijo que representa a todos los jóvenes contestadores que Pasolini considera igualmente conformistas²⁶. *Affabulazione* es un drama que se centra en la relación padre-hijo. El padre, para conocer y comprender verdaderamente a su hijo y para eliminar la distancia entre ellos dos, intenta matarlo. Es obvio que la obra alude al mito de Edipo o mejor dicho al complejo de Layo, argumento muy importante para el autor y que tiene que ver con su vida personal. *Porcile* es un obra teatral que en 1969 se convierte también en una película, trata de la relación entre poder y los súbditos, en particular de la insurrección de los hijos contra a los padres, que

²⁵ Cigliana, http://epa.oszk.hu/02300/02391/00002/pdf/EPA02391_italogramma_02_2011_207-221.pdf

²⁶ Precht, <https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel-nome-del-padre>

simboliza la lucha contra la familia como institución. *Pilade*, como la define Pasolini en una carta destinada a su editor Garzanti, es “una continuazione politico-fantastica dell’Orestide”²⁷, en efecto es una continuación ideal de la tragedia *Orestíada* de Esquilo, donde los dos protagonistas Oreste y Pilade simbolizan las dos grandes revoluciones de nuestro tiempo: la revolución rusa y la revolución cultural en China.

La tragedia de Esquilo es también el punto de partida de una obra cinematográfica de Pasolini, *Appunti per un’Orestide africana*, película documental que anticipa temáticas muy actuales hoy en día, como el conflicto entre culturas, el aislamiento en que los inmigrantes son constreñidos a vivir por culpa de la sociedad y las posibles reacciones violentas por parte de los emarginados.

Existen también otras películas elaboradas a partir de un texto previo que testimonian el interés del autor por los clásicos y su voluntad de reelaboración extremadamente personal.

La primera es *Il Vangelo secondo Matteo*, que es una película de 1964, Pasolini sigue fielmente el texto evangélico, en efecto vuelve a recorrer las etapas fundamentales de la vida de Jesús y cita el texto de la Biblia palabra por palabra, pero modifica el sentido de la narración a través del cambio de perspectiva del autor. Ya al principio del proyecto Pasolini se preocupa de ser fiel al texto de origen y en una carta a Lucio Settimo Caruso de 1963 afirma:

La mia idea è questa: seguire punto per punto il “Vangelo secondo San Matteo”, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un’aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o ricordo. Perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all’altezza poetica del testo.²⁸

La segunda es *Edipo re*, película de 1967. En este caso el texto fuente es el *Edipo Rey* de Sófocles, Pasolini a lo largo de su vida se ocupa intensamente del complejo de Edipo

²⁷ Carnero, 2010, p.146

²⁸ Ibidem, p.47

porque es un tema que tiene que ver con su vida personal y es un tema que elabora también en dos de sus tragedias *Affabulazione* y *Porcile*. Según la crítica se trata de su película más autobiográfica, en efecto al acontecimiento trágico añade un prólogo y un epílogo que se relacionan con la vida y la figura del autor. Pasolini hace de su película una biografía totalmente metafórica, sigue un orden cronológico pero enfatiza la importancia del tema del parricidio y del incesto. Lo que emerge es el complejo de Layo. De hecho la película empieza con una voz fuera de campo que dice:

Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti cacerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. Lo sa. La prima cosa che ti ruberà sarà la tua sposa, la tua dolce sposa che credi sia tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già, lo sai, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre. E tu non puoi farci niente. Niente.²⁹

Según Pasolini el complejo de Layo es el fundamento de la relación difícil entre padres e hijos y consecuentemente entre las diferentes generaciones, en su opinión son los padres los que instigan las guerras en que los hijos tienen que participar y la pulsión parricida de los hijos se exprime en la tensión revolucionaria, Pasolini ve en las revueltas estudiantiles del '68 la confirmación de su tesis.

Para concluir su última película que tiene que ver con el mito clásico es *Medea* de 1970, que se basa en la tragedia de Eurípides. Pasolini elabora en este caso el mito y el resultado final es una alegoría metafórica de las relaciones entre occidente y tercer mundo, occidente que presenta como urbano, escéptico, pragmático y utilitarista y tercer mundo que concibe como creyente, absolutista, irracional y fanático. De esta manera interpreta la tragedia de Medea como la pérdida del sentido de lo sagrado en el mundo que se cumple con la llegada al tercer mundo de la moderna sociedad industrial.

²⁹ Pasolini, 1967, p.50

Resulta evidente el interés de Pasolini por los clásicos, interés personal y humano que se exprime en sus traducciones así como en sus reescrituras y relecturas teatrales y cinematográficas. Pasolini se acerca a los clásicos con una actitud de respeto, elabora las fuentes clásicas convirtiendo sus temáticas en temáticas actuales y modernas gracias al filtro de la psicoanálisis y de la antropología y también a través de su propia sensibilidad y de sus convicciones políticas sus obras resultan personales y reconocibles.

2 Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

2.1 El autor y su teatro

En mi opinión, para comprender y conocer a fondo el contenido, los significados y las implicaciones de una obra, en primer lugar es necesario estudiar la vida del autor, detenerse en el carácter, en las ideas, en la formación, en el periodo histórico en que ha vivido y en los acontecimientos que han podido afectarlo. Por estas razones he decidido empezar presentando la vida y la carrera teatral de Calderón de la Barca, aunque existan escasos datos sobre su vida. De hecho Ángel Valbuena Prat define la biografía de Calderón como una “biografía del silencio”³⁰, ya que existen muy pocos datos relativos a la vida del dramaturgo, sobre todo si lo comparamos con el otro gran dramaturgo del Siglo de Oro: Lope de Vega. A Calderón no le gusta hablar de sí mismo y además no ve su propia biografía como materia literaria; de hecho deja hablar sus personajes por sí mismos, personajes que, por tanto, no son portavoces de su autor. Sin embargo creo que su biografía, por los menos en parte, pueda ayudar a comprender mejor su vivencia y al mismo tiempo sus obras, sus temáticas, sus imágenes y símbolos, que en parte revelan aspectos de su personalidad y quizás puedan ayudar a entender el artista.

Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero de 1600, es el tercer hijo de una familia de baja nobleza, una familia hidalga originaria de la montaña de Santander. En 1608 empieza sus estudios en el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid, estudios que influyen también en su formación espiritual, de hecho dentro de este colegio se imparte la *ratio studiorum*, es decir los alumnos estudian la escolástica y experimentan los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola³¹. Según Bernardo Ares es en este

³⁰Pedraza Jiménez, 2000, p.11

³¹Bernardo Ares, 2000, p.67

periodo que el joven Calderón adquiere tres elementos claves que caracterizarán su producción: se trata de la cultura grecoromana, la escolástica jesuítica y la espiritualidad ignaciana³². Por ejemplo la importancia de la educación jesuítica destaca en la defensa que Calderón hace de la necesidad de la existencia del libre albedrío en *La vida es sueño*.

En 1610 Ana María de Henao, la madre de Calderón, muere cuando este tiene diez años, este evento representa un trauma para el joven pero al mismo tiempo, en opinión de la crítica, constituye un elemento muy importante porque es un tema recurrente en sus obras que añade dramatismo a sus creaciones literarias. El parto es concebido como causa de muerte en muchas de sus obras:

...nació Segismundo dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre...*La vida es sueño*

Supuesta otra enfermedad,
Laura del parto murió...*Las tres justicias en una*

...llamó a Lucina, que al parto
vino tarde, o nunca vino,
pues, víbora humana yo,
rompí aquel seno nativo. *La hija del aire*

En 1614 ingresa a la Universidad de Alcalá de Henares y en el mismo año su padre Diego vuelve a casarse, Pedro frente a esta nueva unión y sobre todo frente a su padre manifiesta una actitud hostil, pero no es el único de hecho su hermano mayor Diego tiene una relación todavía más conflictiva con su padre. Este elemento es muy importante dentro de su obra, donde queda patente el conflicto padre-hijo: obras como *La vida es sueño*, *Los cabellos de Absalón* y *Las armas de la hermosura* testimonian esta construcción negativa de la figura paterna y el tratamiento conflictivo de la relación padre-hijo. Calderón representa padres violentos, irresponsables incluso que se permiten

³² Ibidem

disponer del porvenir de sus hijos (*La vida es sueño*); en suma presenta una imagen crítica, dura y violenta.

En 1615 el padre muere y en 1618 se traslada a Salamanca donde sigue con sus estudios universitarios. En estos años la vida de Calderón se caracteriza por ser bastante turbulenta. Calderón junto con sus hermanos se dedica a una vida libre de frenos y proclive a la violencia, de hecho es procesado por no haber pagado parte del alquiler de su residencia universitaria, además se ve implicado en una riña con sus hermanos Diego y José donde muere un hombre. En este periodo empieza su actividad de autor, escribe sus primeros ensayos como poeta, participa a las Justas poéticas en Madrid para la beatificación de San Isidro, en este contexto gana el tercer premio de las canciones a san Isidro y Lope reconoce su valor y le dirige un elogio:

A don Pedro Calderón
admiran en competencia
cuantos en la edad antigua
celebran Roma y Atenas.³³

En el mismo año participa en un certamen organizado por el Colegio Imperial en honor de los santos jesuitas y con el romance *A la penitencia de San Ignacio* obtiene el primer premio. En 1623 se estrena su primera obra teatral *Amor, honor y poder*, que se trata de una comedia cortesana inspirada en una novela de Bandello. En 1625 entra al servicio del duque de Frías y en el mismo año escribe *El sitio de Bredá* por encargo del conde-duque de Olivares. Se trata de una pieza celebrativa y conmemorativa que se caracteriza por el espíritu generoso y caballeresco. Esta obra y *El Brasil restituido* forman parte de un proyecto propagandístico de exaltación de los triunfos de las armas españolas, Calderón con sólo veinticinco años se convierte en poeta oficial y propagandista del régimen. Esta es una etapa de intensa producción dramática; de estos años son: *La*

³³Pedraza Jiménez, 2000,p.23

cisma de Inglaterra, Luis Pérez el Gallego, Hombre pobre todo es trazas, Saber del mal y del bien, La dama duende, Casa con dos puertas mala es de guardar, El galán fantasma y El príncipe constante.

En 1629 Calderón se ve implicado en otro episodio de violencia, uno de sus hermanos había sido herido en un riña con el cómico Pedro de Villegas, por consecuencia los Calderón persiguieron al agresor, hasta el interior del convento de las Trinitarias, todo esto generó un escándalo por haber violado el sagrado y la clausura de las monjas³⁴. Por lo tanto Calderón demuestra ser un hombre impulsivo y fácil a las reacciones agresivas e incontroladas.

La actividad dramática de Calderón de la Barca es cada vez más intensa, es autor de comedias de capa y espada, como *El hombre pobre todo es trazas, La dama duende y El astrologo fingido*, de comedias urbanas, *Mañanas de abril y mayo, no hay burlas con el amor y no hay cosa como callar*, pero es conocido sobre todo por sus dramas y tragedias, *El sitio de Bredá, La devoción de la cruz, El príncipe constante, La vida es sueño, El purgatorio de San Patricio, La cisma de Inglaterra, El médico de su honra*. También destaca su producción de tragedias de honor, las más exitosas son *A secreto agravio a secreta venganza, El príncipe de su deshonor, El alcalde de Zalamea y La hija del aire*, y de auto sacramentales *El nuevo palacio del retiro, La hidalga del valle y El veneno y la triaca*. Calderón es un poeta cortesano y por supuesto se ocupa también de dramas de fiestas teatrales cortesanas. En 1635 escribe *El mayor encanto, el amor* para la inauguración del teatro del palacio del Buen Retiro, con la escenografía y los efectos especiales del ingeniero italiano Cosme Lotti. Un año después rey Felipe IV y el gobierno del conde-duque de Olivares nombran a Calderón caballero del hábito de

³⁴ Calderón de la Barca, 2008, p.9

Santiago, esto hecho subraya los intensos contactos del dramaturgo con las esferas oficiales y la inclinación del rey a las artes y a las letras.

Entre 1640 y 1641 Calderón interrumpe su actividad teatral y literaria y participa en la guerra de Cataluña al servicio del conde-duque de Olivares. En esta circunstancia pierde la vida su hermano menor José. Además Calderón participa en la polémica en torno a la guerra con un breve escrito *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona, del ciego furor de Cataluña* y en 1642 obtiene la autorización para abandonar el ejército. Como podemos notar Calderón es un gran dramaturgo pero al mismo tiempo es también un hombre de armas.

En 1644 a causa de la muerte de la reina Isabel de Borbón se cierran todos los teatros hasta 1650. En este período la carrera teatral del autor está ligada a la vida de corte; de hecho ingresa al servicio del sexto duque de Alba de Tormes donde trabaja como secretario. En 1647 muere su hermano mayor Diego, el mismo año nace el único hijo natural de Calderón, Pedro José, que desafortunadamente muere niño entre 1655 y 1657.

En 1649 llega a Madrid la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. Su llegada es muy importante para el teatro en efecto el palacio del Buen Retiro vive su época dorada y en estos años Calderón lleva a teatro, con la ayuda del escenógrafo italiano Baccio del Bianco, varios espectáculos palaciegos como *La fiera, el rayo y la piedra, El hijo del sol, Faetón, La púrpura de la rosa y Celos aun del aire matan*. Con el objetivo de garantizarse una cierta seguridad económica en 1650 se ordena sacerdote. De hecho su abuela había instituido una capellanía que comprendía una casa y unas rentas. Este acontecimiento no resulta raro para la época ya que Lope de Vega y Góngora habían hecho lo mismo, al llegar a los cincuenta años estos autores piensan

que es el momento justo para regularizar sus vidas y acceder a los honores y a las prebendas que merecen y de esta manera dar seguridad a su vejez.

En 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. En Toledo se queda diez años aunque sigue vinculado a la vida teatral: de hecho escribe autos para el Corpus y textos para fiestas palaciegas como *La fiera, el rayo y la piedra, Andrómeda y Perseo, La purpura de la rosa y El hijo del sol Faetón*. En 1655 con la muerte de Felipe IV empieza un nuevo período para el dramaturgo, caracterizado por una escasa producción. Efectivamente con el cierre de los teatros durante un año y con la interrupción en la representación de autos y fiestas palaciegas durante cuatro años Calderón en práctica no tiene encargos. Transcurridos los diez años Calderón vuelve a Madrid donde es nombrado capellán de honor de su majestad, con residencia en la corte. A partir de 1670 vuelven a encargársele autos y fiestas palaciegas, pero con menos frecuencia de antes. En efecto empieza un fenómeno totalmente nuevo es decir la constante reposición de dramas ya representados. Este fenómeno revela que la corte economiza y representa textos y escenografías ya pagados, además revela que Calderón se había convertido en un clásico, o sea un autor de referencia. En 1680 escribe la última comedia para palacio, intitulada *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y compone dos autos para el Corpus madrileño, *El cordero de Isaías y La divina Filotea*. El primero se publica en 1681 mientras que el segundo queda incompleto. El 25 de mayo de 1681 Calderón muere y el día después es enterrado en la iglesia del Salvador, pero, así como tantos otros grandes autores, sus restos se perdieron durante la guerra civil.

Tomando en consideración la carrera teatral del dramaturgo, es necesario subrayar que Calderón se entregó totalmente al teatro dedicándole su entera y larga vida, trabajando

como director de escena y como poeta. Por lo que tiene que ver con este último aspecto, Calderón puede ser considerado un poeta trágico y al mismo tiempo un poeta cómico. Como poeta trágico se pueden distinguir los dramas de la rebeldía juvenil, como *Luis Pérez el gallego*, *El purgatorio de san Patricio*, *La devoción de la cruz* y *Las tres justicias en una*, en estos cuatro dramas el protagonista es un joven rebelde y estas piezas pertenecen a un género de gran éxito en el Siglo de Oro: la comedia de bandoleros. Los dramas del destino como *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *El mayor monstruo del mundo*, los dramas morales y religiosos como *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso* y *Los cabellos de Absalón*. Los dramas de honor, entre ellos *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*, los dramas históricos, los dos principales son *La cisma de Inglaterra* y *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la alpujarra*. Como poeta cómico Calderón se dedica a las comedias de capa y espada, como *El astrólogo fingido*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Ladama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, escribe dos comedias cónicas: *Mañana de abril y mayo* y *No hay burlas con el amor* y escribe también comedias palatinas como *Nadie fie su secreto*, *La banda y la flor*, *El galán fantasma*, *Peor está que estaba*, *Mejor está que estaba*, *Las manos blancas no ofenden* y *Con quien vengo, vengo*. El dramaturgo se ocupa no sólo del teatro comercial sino también de teatro cortesano, escribe espectáculos palaciegos y las llamadas “comedias de tramoya” creadas para las grandes fiestas. Además para las fiestas del Corpus Christi escribe alrededor de ochenta auto sacramentales. Se trata de piezas alegóricas cuyo tema principal es el misterio de la Eucaristía. Valbuena Prat propone una división en tres etapas³⁵:

³⁵Pedraza Jiménez, 2000,p.264

- La primera, hasta 1648, comprende las piezas más emotivas y directas como *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*.
- La segunda, desde 1648 hasta 1660, comprende las piezas más extensas y que tienen que ver con la actualidad como *La segunda esposa* y *La protestación de la fe*.
- La tercera, desde 1660 hasta 1681, que se caracteriza por la complejidad de la alegoría, Calderón retoma sus obras anteriores y compone una segunda versión, por ejemplo en 1673 redacta una nueva versión de *La vida es sueño*.

Calderón es uno de los mayores representantes del teatro del Siglo de Oro. La mayor novedad que aporta este tipo de teatro es que por primera vez se trata de un teatro comercial, y en consecuencia no son las instituciones o los mecenazgos los que lo financian sino los espectadores comunes que pagan para ver este tipo de representaciones en locales estables, o sea en los corrales de comedias. Según la crítica el teatro del Siglo de Oro se sostiene sobre tres pilares esenciales: el texto poético, la interpretación y la complicidad del público³⁶. Calderón conoce muy bien los mecanismos teatrales así como sabe lo que el público desea y prevé, como afirma Pedraza Jiménez:

Sabía que el drama era un complejo mecanismo que tenía que conmover al espectador, divertirlo, incitarle a la reflexión y al ensimismamiento, educarlo sentimentalmente, sacarlo de sus preocupaciones a través de la risa y de la admiración provocada por las tramoyas y aparatos escénicos.³⁷

Con la finalidad de alcanzar ese objetivo Calderón crea un mundo dramático poliédrico, en efecto el conjunto de su producción tiene varias características. Primero, con respecto a los temas que tienen que ver con su vida privada, en muchas de sus obras emerge una actitud de desafecto por la figura paterna, en efecto él, pero sobre todo sus

³⁶Ibidem,p.82

³⁷ Ibidem, p.10

hermanos mayores, nunca tuvieron una buena relación con su padre. Este es un aspecto muy importante puesto que la figura paterna y la relación entre padre e hijo constituyen uno de los argumentos de mi comparación entre *La vida es sueño* y *Calderón*. Al contrario la relación con sus hermanos es vital para el joven Calderón que a los quince años se encuentra huérfano y puede contar sólo con el afecto y la ayuda de sus hermanos, sin embargo este aspecto no se desarrolla en sus piezas ya que son pocas las parejas de hermanos y faltan del todo figuras de hermanos solidarios. Por lo que respecta a su relación con la corte, Calderón trabaja al servicio del rey y cree en el absolutismo del siglo XVII como demuestran sus obras, de hecho en varias piezas se reflexiona sobre la necesidad del poder para la supervivencia social e individual. Sus obras vehiculan una imagen propagandística del rey Felipe IV, rey considerado como el vértice de la pirámide social, y subrayan la exigencia de un poder centralizado y absoluto. Este será otro elemento en que me detendré dentro de mi análisis y comparación, ya que *La vida es sueño* presenta la cuestión de la relación compleja entre individuo y poder y ya que se configura como una defensa del sistema monárquico y consecuentemente del reinado de Felipe IV. Este aspecto no tiene que ver sólo con Calderón puesto que en este período constituye una práctica común y todos los dramaturgos apoyan rey Felipe IV y su proyecto de regeneración de la sociedad española, sin embargo en realidad se trata de una renovación que no tendrá éxito. Por lo que se refiere a la religión, como todos los dramaturgos áureos Calderón es un poeta católico que se caracteriza por una sólida formación teológica y que cultiva el género del teatro religioso como testimonia su gran producción de autos sacramentales.

El universo dramático de Calderón se caracteriza por las coordenadas religiosas, un trasfondo pesimista, una imagen del desengaño y un acento agónico y existencial³⁸. En el fondo de sus obras se transparenta la concepción del destino trágico del hombre, hombre que se encuentra en un estado de angustia existencial y de desvaloración de la realidad, pero todo esto se relaciona con la fe en Dios, de hecho según el poeta el hombre necesita certidumbres y la extrema desconfianza en los datos de los sentidos solo se puede solucionar con la creencia en la fe cristiana, fe que en realidad no resuelve el problema pero exhorta a la confianza sin garantías racionales. Según Antonio Regalado el poeta “se debatió agónicamente entre la fe y la razón, sus dramas plantean ante la conciencia del espectador una concepción de la realidad caracterizada por un hondo escepticismo pesimista”³⁹. Este sentimiento trágico de la vida y el sentido de angustia se ven reflejados en los personajes y en las situaciones, como veremos en el caso concreto de *La vida es sueño*. Sin embargo la duda metafísica, el pesimismo y la melancolía no nacen de la sensibilidad del dramaturgo sino que forman parte del pesimismo barroco: época de depresión económica, de guerras, de decadencia política y militar, de absolutismo y de empobrecimiento. Sin embargo Calderón no puede ser configurado sólo como el poeta de lo trágico; de hecho se ocupa también de piezas cómicas donde desarrolla un cierto sentido cómico del existir y crea un universo irónico y humorístico.

Por lo que concierne al estilo y al lenguaje que Calderón utiliza sobresale el empleo de monólogos, frases y estructuras complejas, símbolos, imágenes, parábolas, alusiones mitológicas y literarias, ideas filosóficas y científicas, en suma se trata de un lenguaje trabajado, elaborado, culto y siempre al servicio de la acción dramática. En opinión de

³⁸ Ibidem, p.67

³⁹ Ibidem, p.69

la crítica el ápice de su poesía cultista se encuentra al principio de su obra maestra, en la llamada “obertura de *La vida es sueño*”⁴⁰ de que me ocuparé más adelante, es decir en los primeros versos de Rosaura:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso labirinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte
donde tengas los brutos su Faetonte;⁴¹

⁴⁰ Ibidem, p.98

⁴¹ Calderón de la Barca, 2008, p.112

2.2 La obra

Puesto que *La vida es sueño* constituye el punto de partida y la premisa que posibilita la comparación con la obra de Pasolini, creo que hace falta recorrer la obra y a partir de la intriga analizar los elementos y los momentos más importantes que constituirán el eje de la comparación. Efectivamente pienso que para captar las analogías y las diferencias entre las dos obras, tanto en la elección de las temáticas como en el tratamiento, es necesario tomar en consideración y profundizar determinados aspectos.

La obra empieza con la caída de caballo de Rosaura que ella misma describe en su monólogo, lo que antes he llamado obertura de *La vida es sueño*. La caída de caballo es una acción recurrente en los dramas de Calderón, Ángel Valbuena Briones ha estudiado atentamente este aspecto y su conclusión es que “el poeta le otorga un preciso significado a la imagen, la caída del jinete y caballo representa el alma humana en un estado de turbación cuando el pensamiento del deseo embaraza el recto raciocinio”⁴². Sin embargo existen varias interpretaciones sobre este aspecto. Según algunos críticos, entre los cuales Wardropper, la caída de caballo es una alegoría del parto, según otros, como Samonà se trata de un presagio simbólico del drama, por tanto es una cuestión muy debatida. El principio de la obra se caracteriza sobre todo por una atmósfera de misterio. Encontramos a Rosaura, vestida de hombre, y a Clarín; los dos se encuentran en el monte donde se ubica también la torre/cárcel de Segismundo. El edificio donde Segismundo está encarcelado llama la atención de Rosaura y Clarín, que se acercan y oyen un ruido de cadenas y una voz que se queja: “¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice!”⁴³. Rosaura se da cuenta de lo que están a punto de ver y afirma: “Sí, pues a sus reflejos

⁴²Pedraza Jiménez, 2000, p.100

⁴³Calderón de la Barca, 2008, p.115

puedo determinar -aunque de lejos- una prisión obscura que es de vivo cadáver sepultura; y, porque más me asombre, en el traje de fiera yace un hombre de prisiones cargado y sólo de la luz acompañado”⁴⁴. Las puertas se abren y aparece Segismundo que empieza a hablar. Su monólogo tiene que ver con su condición; se pregunta cuál es su culpa, es decir la razón por la cual vive en prisión y su respuesta es que “el delito mayor del hombre es haber nacido”⁴⁵. Segismundo no sabe nada respecto a las razones de su reclusión, lo único que sabe es que desde siempre ha vivido en una torre y la única persona con la que tiene contactos es Clotaldo. Segismundo nunca ha sido libre y por consecuencia nunca ha tenido la ocasión de cometer errores, así que en su opinión el único error que ha podido cometer es haber nacido, el nacimiento es su único delito. Además Segismundo se pregunta: “¿No nacieron los demás? Pues si los demás nacieron, ¿qué privilegios tuvieron que yo no gocé jamás?”⁴⁶, es decir quiere saber porque es el único que tiene que expiar una pena que nos ve todos culpables. La libertad es uno de los grandes temas de la obra y de este aspecto me ocuparé posteriormente analizando lo que entiende Calderón con el término libertad y también relacionándolo con el concepto de libre arbitrio. Volviendo al texto, el monólogo de Segismundo se centra en su falta de libertad, el protagonista hace una comparación entre él y el ave, el bruto, el pez y el arroyo, o sea se compara con todos los seres que a diferencia de él gozan de libertad.

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad

⁴⁴ Ibidem, p.116

⁴⁵ Ibidem, p.117

⁴⁶ Ibidem

del nido que deja en calma;
¿y, teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas,
gracias al docto pincel,
cuando, atrevido y crüel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?

Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas, bajel de escamas,
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad,
el campo abierto a su huida;
¿y, teniendo yo más vida,
tengo menos libertad?

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?⁴⁷

⁴⁷ Ibidem, p.117-120

Segismundo no se compara con otros seres humanos, sino con seres animales y con el arroyo y por lo tanto contrapone su condición de hombre a la de la naturaleza para subrayar que la libertad que reclama no es exclusiva y privilegio de los hombres sino que pertenece también a los seres irracionales. Segismundo evidencia el carácter universal de la libertad, libertad que por razones que él desconoce se ve negada. Rosaura se identifica con el sufrimiento de Segismundo y declara: “No es sino un triste, ¡ay de mí!, que en estas bóvedas frías oyó tus melancolías”⁴⁸. Segismundo la invita a presentarse pero antes hace presente que: “aquí tan poco del mundo sé, que cuna y sepulcro fue esta torre para mí”⁴⁹ y se autodefine *esqueleto vivo y animado muerto*. Rosaura querría contar sus penas: “Y por si acaso mis penas pueden aliviarte en parte, óyelas atento, y toma las que dellas me sobraren. Yo soy...”⁵⁰ pero la llegada de Clotaldo y de los soldados interrumpe su confesión. Clotaldo amenaza a Rosaura y Clarín porque los dos han descubierto lo que pasa en la torre. Segismundo amenaza de matarse si Clotaldo no los dejará libres. Clotaldo subraya el destino adverso de Segismundo: “Si sabes que tus desdichas, Segismundo, son tan grandes que antes de nacer moriste por ley del cielo”⁵¹ y Segismundo responde afirmando: “¡Ah cielos, qué bien hacéis en quitarme la libertad!”⁵². Clotaldo ordena a sus soldados vendar los ojos a Rosaura y Clarín y de conducirlos a palacio, Rosaura deja su espada en manos de Clotaldo y le confía la razón de su viaje a Polonia: “esta dorada espada encierra misterios grandes; pues sólo fiado en ella vengo a Polonia a vengarme de un agravio”⁵³. Clotaldo reconoce la espada, siendo esta la suya, y pregunta a Rosaura a quién

⁴⁸ Ibidem, p.120

⁴⁹ Ibidem, p.121

⁵⁰ Ibidem, p.124

⁵¹ Ibidem, p.126

⁵² Ibidem, p.127

⁵³ Ibidem, p.128

pertenece, pero Rosaura no puede revelar el nombre de la mujer que le encargó la arma aunque explica que la mujer le dijo: “Parte a Polonia, y solicita con ingenio, estudio o arte que te vean esa espada los nobles y principales; que yo sé que alguno dellos te favorezca y ampare”⁵⁴. Clotaldo trastornado no entiende si lo que está pasando es *ilusión* o *verdad*, la espada que ahora es de Rosaura él mismo la había encargada a Violante, que había sido su mujer, por lo tanto se da cuenta que Rosaura es su hija: “!Qué notable confusión! ¡Qué triste hado! ¡Qué suerte tan inconstante! Éste es mi hijo”⁵⁵. Clotaldo está indeciso porque sabe que entregándolos al rey está entregando su hija directamente a muerte segura, al contrario si no lo hace infringirá el vínculo de fieltad que lo une al rey y que él siempre ha respetado “De una parte el amor propio, y la lealtad de otra parte, me rinden. Pero ¿qué dudo? ¿La lealtad del Rey no es antes que la vida y que el honor? Pues ella viva y él falte”⁵⁶. Por tanto Clotaldo elige la fieltad al rey y conduce los dos a palacio. La acción se traslada a palacio, donde encontramos Astolfo y Stella, nietos del rey Basilio, que llegan de Moscovia para participar a la sucesión al trono, Astolfo así explica la situación a Stella: “Basilio, que ya, señora, se rinde al común desdén del tiempo, más inclinado a los estudios que dado a mujeres, enviudó sin hijos; y vos y yo aspiramos a este estado. Vos alegáis que habéis sido hija de hermana mayor; yo, que varón he nacido y, aunque de hermana menor, os debo ser preferido”⁵⁷. La conversación entre los dos primos es interrumpida por la llegada del rey Basilio. Basilio les revela la existencia de su hijo natural, Segismundo, esta confesión desvela las razones por las cuales Segismundo se encuentra encadenado en una torre:

Su madre infinitas veces,
entre ideas y delirios

⁵⁴ Ibidem, p.129

⁵⁵ Ibidem, p.130

⁵⁶ Ibidem, p.131

⁵⁷ Ibidem, p.135

del sueño, vio que rompía
sus entrañas, atrevido,
un monstruo en forma de hombre,
y entre su sangre teñido
le daba muerte naciendo,
víbora humana del siglo.
Llegó de su parto el día,
y los presagios cumplidos⁵⁸

En este mísero, en este
mortal planeta o signo
nació Segismundo, dando
de su condición indicios
pues dio la muerte a su madre;
con cuya fiereza dijo:
«Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios».
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 impío⁵⁹

Basilio explica también cómo ha intentado evitar la sentencia del horóscopo: “determiné de encerrar la fiera que había nacido, por ver si el sabio tenía en las estrellas dominio”⁶⁰. Justamente por esa razón Segismundo vive en la torre sólo, *mísero*, *pobre* y *cautivo*, y la única persona con quien está relacionado es Clotaldo, que le ha enseñado las ciencias y lo ha educado en la fe católica. Basilio decide poner a prueba Segismundo porque “si a mi sangre le quito el derecho que le dieron humano fuero y divino, no es cristiana caridad; pues ninguna ley ha dicho que, por reservar yo a otro de tirano y atrevido, pueda yo serlo, supuesto que, si es tirano mi hijo, porque él delitos no haga vengo yo a hacer los delitos”⁶¹. De esta manera si Segismundo dará muestra de ser *prudente*, *cuerdo* y *benigno* podrá ser coronado rey y será un rey legítimo y natural, pero si al contrario dará muestra de ser *soberbio*, *osado*, *atrevido* y *cruel* volverá a su torre, en

⁵⁸ Ibidem, p.140

⁵⁹ Ibidem, p.142

⁶⁰ Ibidem, p.143

⁶¹ Ibidem, p.144

este caso no se tratará de *crueldad* sino de *castigo*. Si la segunda hipótesis se realizara Basilio coronará a sus dos nietos unidos por el vínculo del matrimonio, así que Astolfo y Stella reciben favorablemente la propuesta del rey. Entretanto llega a palacio Clotaldo, que preocupado cuenta a Basilio lo que ha pasado en la torre, Basilio lo tranquiliza, le dice de absolver los prisioneros y le revela sus intenciones respecto a Segismundo. Clotaldo refiere la buena noticia a Rosaura y Clarín, pero ya que todo se ha solucionado prefiere callar la verdad y no le dice que es su padre. Rosaura manifiesta su gratitud a Clotaldo: “La vida, señor, me has dado; y pues a tu cuenta vivo, eternamente seré esclavo tuyo”⁶² y le confía también que su objetivo es restablecer su honor a través de la venganza, le revela también que el culpable de su deshonor es Astolfo, duque de Moscovia. Clotaldo intenta persuadirla, quiere que ella abandone su plan y vuelva a Moscovia, pero Rosaura es convencida de llevar a cabo su misión y de esta manera se concluye la primera jornada. La segunda jornada se abre con la conversación entre Basilio y Clotaldo, Clotaldo le explica cómo ha llevado a término su plan, ha suministrado la poción calmante, la *apacible bebida*, a Segismundo y sus hombres lo han llevado a palacio, ahora se encuentra en su cama rodeado de suntuosidad. Clotaldo pregunta al rey cuál es su objetivo y Basilio le explica: “Esto quiero examinar, trayéndole donde sepa que es mi hijo y donde haga de su talento la prueba. Si magnánimo se vence, reinará; pero, si muestra el ser cruel y tirano, le volveré a su cadena”⁶³. Además explica porqué lo ha querido sedar y adormecer: “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

⁶² Ibidem, p.149

⁶³ Ibidem, p.158

que fue soñado cuanto vio”⁶⁴. Ya que Segismundo se está acercando, Basilio decide irse y pide a Clotaldo que le diga toda la verdad. Antes que Segismundo llegue, Clarín pone al corriente a Clotaldo de la conducta de Rosaura, que ha decidido volver a vestirse de mujer y fingiéndose su nieta ha obtenido la posición de dama de Stella y está esperando el momento justo para vengarse. Además Clarín amenaza Clotaldo con contar todo lo que sabe al rey, a Astolfo y a Stella, por consiguiente Clotaldo acepta su queja y se ofrece de satisfacer sus necesidades y deseos. Segismundo entra en escena rodeado de músicos y servos, se muestra pasmado de hecho no puede explicarse este cambio tan de improviso e inesperado, e incluso piensa que está soñando pero se da cuenta perfectamente que está despierto:

¡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 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?
Pero, sea lo que fuere,
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir
y venga lo que viniere.⁶⁵

⁶⁴ Ibidem, p.158

⁶⁵ Ibidem, p.162-163

La primera persona que se acerca a Segismundo es Clotaldo y Segismundo sorprendido se pregunta: “(Clotaldo es; pues ¿cómo así quien en prisión me maltrata con tal respeto me trata? ¿Qué es lo que pasa por mí?)”⁶⁶. Por lo tanto Clotaldo decide contarle la verdad: “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. Tu padre, el Rey mi señor, vendrá a verte, y dél sabrás, Segismundo, lo demás.”⁶⁷. Según Segismundo Clotaldo es un *vil, infame y traidor* y lo inculpa de haberlo tenido en reclusión por todos estos años, evidentemente Segismundo está fuera de sí y además amenaza de arrojar por la ventana quienquiera se le acerque. Clotaldo se va exclamando: “¡Ay de ti, que soberbia vas mostrando sin saber que estás soñando!”⁶⁸, su objetivo es confundirlo y hacerle creer que se trata de un sueño. Entretanto llega Astolfo y Stella, y Segismundo resulta impresionado por la belleza de Stella, quiere besarle la mano pero un servo interviene ya que se trata de una acción indecorosa. Segismundo irritado amenaza al servo: “También oíste decir que por un balcón, a quien me canse, sabré arrojar”⁶⁹ y el servo le contesta: “Con los hombres como yo no puede hacerse eso”⁷⁰ por consecuencia Segismundo responde a la provocación cogiéndolo en los brazos y arrojándolo del balcón. Entra en escena Basilio que interroga Segismundo respecto a su conducta y Segismundo así le contesta: “Nada

⁶⁶ Ibidem, p.164

⁶⁷ Ibidem, p.164-165

⁶⁸ Ibidem, p.166

⁶⁹ Ibidem, p.170

⁷⁰ Ibidem

ha sido. A un hombre que me ha cansado de ese balcón he arrojado”⁷¹, Basilio adolorado le hace notar que: “la primera acción que has hecho en esta ocasión un grave homicidio sea”⁷², sin embargo Segismundo hace recaer la culpa sobre su padre: “un padre que contra mí tanto rigor sabe usar, que con condición ingrata de su lado me desvía, como a una fiera me cría y como a un monstruo me trata, y mi muerte solicita”⁷³. Segismundo no se siente en el deber de agradecer a su padre, que le ofrece la oportunidad de alcanzar la posición de príncipe, sino que cree que es Basilio el que tiene que agradecerlo porque según Segismundo ya que él le ha quitado la *libertad*, la *vida* y el *honor* es él a ser deudor. Al contrario según el rey Segismundo es *bárbaro* y *atrevido* y ve en sus acciones y en sus palabras la demostración que el horóscopo no se equivocaba; exactamente por esta razón y sabiendo que lo hará recluir en la torre nuevamente, le advierte: “porque quizá estás soñando aunque ves que estás despierto”⁷⁴ y Segismundo reacciona de esta manera: “¿Que quizá soñando estoy aunque despierto me veo? No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Y aunque agora te arrepientas, poco remedio tendrás; sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido desta corona heredero”⁷⁵. Las advertencias de Basilio y Clotaldo sirven para confundir Segismundo pero al mismo tiempo introducen la metáfora de la vida como sueño, el otro gran tema de la obra, y plantean la dificultad de distinguir entre lo que es realidad y lo que es ficción, a continuación se aclarará mejor el sentido de la metáfora. Marc Vitse, el crítico que más se ha concentrado y que más ha valorado la relación padre-hijo, ha definido la conducta de Basilio como *el mito de la vida como sueño* ya que gracias a estas dudas logra conducir Segismundo a la ataraxia y

⁷¹ Ibidem, p.171

⁷² Ibidem, p.172

⁷³ Ibidem, p.173

⁷⁴ Ibidem, p.174

⁷⁵ Ibidem, p.175

a la confusión completa. Segismundo se queda solo con Clarín que le pregunta que es, de todo lo que ha visto, lo que más le ha gustado y Segismundo le dice que lo que más ha apreciado es *la hermosura de la mujer*. Mientras que los dos hablan se acerca Rosaura, Segismundo está convencido de haberla visto ya y Rosaura le confirma de haberlo conocido en la torre, Rosaura pide el permiso para irse pero Segismundo lo niega y ella lo justifica diciendo: “¿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?”⁷⁶. Segismundo pide a todos de irse y de dejarlo sólo con Rosaura y se autodefine *tirano*, Clotaldo intenta calmarlo diciéndole que puede tratarse de un sueño: “...a decirte que seas más apacible, si reinar deseas;...porque quizá es un sueño”⁷⁷ pero Segismundo reacciona agresivamente: “A rabia me provocas cuando a la luz del desengaño tocas. Veré, dándote muerte, si es sueño o si es verdad”⁷⁸. Para demostrar que lo que dice es verdad Segismundo desenvaina la espada, pero Clotaldo lo frena y se arrodilla a sus pies. Rosaura preocupada por la vida de Clotaldo pide ayuda y prontamente Astolfo interviene e intenta hablar con Segismundo de manera que cambie de idea, pero Segismundo se muestra convencido de lo que está haciendo, así que Astolfo a su vez desenvaina la espada. Afortunadamente con la llegada de Basilio todo se resuelve y Segismundo se va, pero antes recuerda a su padre que todavía no se ha vengado de la manera injusta en que ha sido criado y el rey le responde: “volverás a dormir adonde creas que cuanto te ha pasado, como fue bien del mundo, fue soñado”⁷⁹. Stella y Astolfo se quedan solos, Astolfo adula a Stella. Ella cree en sus atenciones pero al mismo tiempo cree que van dirigidas a otra mujer, es decir a la dama retraída en el

⁷⁶ Ibidem, p.179

⁷⁷ Ibidem, p.180

⁷⁸ Ibidem, p.180-181

⁷⁹ Ibidem, p.183

pendiente que Astolfo mostraba el día en que llegó. Astolfo jura que aquella mujer ya ha sido sustituida y la única mujer que le interesa es Stella y como demostración le entregará el pendiente. Astolfo va a buscar el pendiente y entretanto llega Rosaura, que ahora se hace llamar Astrea, Stella le pide de esperar a Astolfo y en seguida de entregarle el pendiente. Rosaura no sabe si estará en posición de disimular frente a Astolfo; de hecho, aunque ella se haga pasar por otra persona Astolfo la reconoce inmediatamente, Rosaura sigue con su plan de simulación pero según el duque se trata de una mala ficción. Astolfo acepta el engaño sin embargo decide de no devolverle el pendiente, con la llegada de Stella, Rosaura finge que se trate de su pendiente, de esta manera Stella no puede sospechar que los dos habían tenido una relación. Rosaura se va con su pendiente, Stella exige el pendiente que Astolfo le había prometido, pero él, ya que no lo tiene le dice que no puede devolverlo. La acción se traslada en la torre, Segismundo nuevamente vestido de pieles y encadenado como al principio de la obra sigue durmiendo, esta vez no se encuentra sólo ya que también Clarín ha sido encarcelado, de hecho el servo conoce muchos secretos. Segismundo se despierta pero al principio no entiende donde se encuentra y reacciona de esta manera: “¿Soy yo por ventura? ¿Soy el preso y aherradojado llego a verme en tal estado? ¿No sois mi sepulcro vos, torre? Sí. ¡Válgame Dios, qué de cosas he soñado!”⁸⁰ y sigue “Y no estoy muy engañado, porque, si ha 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”⁸¹. Clotaldo le pregunta de contar su sueño y Segismundo, haciendo presente que podría también no tratarse de un sueño, afirma: “aunque estoy de esta manera, príncipe en

⁸⁰ Ibidem, p.198

⁸¹ Ibidem, p.198-199

Polonia era”⁸². Lo que se acuerda del sueño es que: “De todos era señor y de todos me vengaba. Sólo a una mujer amaba”⁸³, y considerada su experiencia concluye que:

pues estamos en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar;
...
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende
...
¿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.⁸⁴

La tercera y última jornada se abre con la queja del Clarín, su monólogo es interrumpido por el ruido de trompetas, tambores y voces, se trata del pueblo insurrecto que habiendo sabido que existe un heredero natural y legítimo al trono ha organizado un ejército con el objetivo de liberar al príncipe Segismundo. Así un soldado resume la misión del ejército: “Tú nuestro príncipe eres; ni admitimos ni queremos sino al señor natural, y no príncipe extranjero.”⁸⁵ Al principio el ejército confunde Clarín con Segismundo, resuelto el equívoco un soldado explica a Segismundo su misión:

el vulgo,
penetrando ya y sabiendo
que tiene rey natural,
no quiere que un extranjero
venga a mandarle; y así,
haciendo noble desprecio
de la inclemencia del hado,
te ha buscado donde preso
vives, para que, válido
de sus armas y saliendo
de esta torre a restaurar
tu imperial corona y cetro,
se la quites a un tirano.
Sal, pues, que en ese desierto

⁸² Ibidem, p.199

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Ibidem, p.200-201

⁸⁵ Ibidem, p.205

ejército numeroso
de banditos y plebeyos
te clama. La libertad
te espera, oye sus acentos.⁸⁶

Segismundo teme que se trate de otro engaño: “Para mí no hay fingimientos, que, desengañado ya, sé bien que la vida es sueño”⁸⁷. El soldado intenta convencer al príncipe diciéndole que lo que ha soñado no es más que un presagio, de esta manera logra convencer a Segismundo: “Dices bien, anuncio fue; y, caso que fuese cierto, pues que la vida es tan corta, soñemos, alma, soñemos otra vez;...Contra mi padre pretendo tomar armas y sacar verdaderos a los cielos: presto he de verle a mis plantas.”⁸⁸ Segismundo quiere luchar contra su padre y quiere vengarse y es propiamente en este momento que el conflicto padre-hijo, que como veremos es metáfora de otro conflicto aún más amplio, alcanza su ápice. Entra en escena Clotaldo y viendo lo que está pasando ya sabe que Segismundo lo va a matar, al contrario el príncipe se porta muy diversamente respecto a como se portó en el palacio, le dice que lo ha criado y educado con sinceridad, Segismundo se demuestra cambiado y explica también la razón de este cambio: “Que estoy soñando, y que quiero obrar bien, pues no se pierde obrar bien, aun entre sueños.”⁸⁹ Resulta claro que ahora lo que interesa a Segismundo es el *bien*: “Mas, sea verdad o sueño, *obrar bien* es lo que importa”⁹⁰. Clotaldo vuelve a palacio, aquí Basilio le confía de sentirse culpable, de haber perjudicado su patria y de considerarse la causa de la guerra inminente, por lo tanto decide enfrentarse a su hijo cara a cara. Además Clotaldo habla nuevamente con Rosaura, intenta persuadirla otra vez a no vengarse, le ofrece todos sus haberes y la posibilidad de vivir en un convento, sin

⁸⁶ Ibidem, p.207

⁸⁷ Ibidem, p.209

⁸⁸ Ibidem, p.209-210

⁸⁹ Ibidem, p.211

⁹⁰ Ibidem, p.212

embargo lo único que quiere Rosaura es vengarse, matar al duque Astolfo, para ella se trata de una cuestión de honor. Rosaura armada de espada alcanza Segismundo, le cuenta su trágica vicisitud y su voluntad de defender su propio honor a través de la venganza, razón por la cual quiere formar parte del ejército de Segismundo. Su llamamiento es: “Mujer, vengo a persuadirte el remedio de mi honra, y varón, vengo a alentarte a que cobres tu corona”⁹¹. Las palabras de Rosaura turban profundamente Segismundo que desconcertado afirma: “Si soñé aquella grandeza en que me vi, ¿cómo ahora esta mujer me refiere unas señas tan notorias? Luego fue verdad, no sueño; y si fue verdad, que es otra confusión y no menor, ¿cómo mi vida le nombra sueño?”⁹². Gracias a las declaraciones de Rosaura, Segismundo se da cuenta de que lo que ha pasado ha sido real y por tanto no ha sido sólo un sueño, por eso quiere agradecerla y el honor de Rosaura se convierte en la primera prioridad para Segismundo. El príncipe decide reconquistarlo antes de todo, también antes de conquistar su trono, de hecho para resolver la situación de Rosaura organizará el matrimonio entre ella y Astolfo, aunque ayudar Rosaura para Segismundo significa renunciar a ella. Entretanto Clarín se pone al cubierto de la guerra, pero aún escondido encontrará la muerte, de hecho Clarín muere supuestamente por querer evitar la muerte. Basilio, Clotaldo y Astolfo se dan cuenta de haber perdido la guerra, Clotaldo y Astolfo aconsejan Basilio de escapar pero el rey decide enfrentarse a su hijo y consecuentemente a la muerte, Basilio se acerca a Segismundo y se arrodilla a sus pies dispuesto a morir. Al contrario Segismundo le dice de levantarse porque es él que tiene que arrodillarse frente a su padre, por lo tanto el rey exclama: “Hijo, que tan noble acción otra vez en mis entrañas te engendra, príncipe

⁹¹ Ibidem, p.232

⁹² Ibidem, p.232-233

eres”⁹³. Segismundo devuelve a Rosaura su honor organizando el matrimonio con Astolfo, que inicialmente duda de la nobleza de Rosaura, pero interviene Clotaldo diciendo que Rosaura es su hija. Además Segismundo pide la mano de Stella, es evidente que la política vence al corazón, y ofrece a Clotaldo todo lo que quiere para agradecerlo de la fieltad que ha demostrado respecto a su padre. A un soldado que pretende una recompensa contesta: “La torre, y porque no salgas della nunca hasta morir; has de estar allí con guardas; que el traidor no es menester, siendo la traición pasada”⁹⁴. Segismundo con esta serie de acciones sorprende a todos y termina la obra explicando el motivo de este cambio repentino:

¿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 soñar solo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como un sueño.
Y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas.⁹⁵

Según los críticos la conclusión de la obra presenta una enseñanza moral, todos los personajes reciben una remuneración que corresponde a sus acciones y que por tanto puede ser recompensa o punición. Punición como en el caso del soldado que se atreve a pedir un premio y se ve recompensado con la reclusión en la torre o recompensa como le pasa a Rosaura que ve su honor restablecido. En realidad, como veremos hablando de

⁹³ Ibidem, p.244

⁹⁴ Ibidem, p.246

⁹⁵ Ibidem, p.246-247

la ideología de la prisión, el encarcelamiento del soldado es una punición necesaria para confirmar el poder del rey y para evitar otras sublevaciones populares.

2.3 Las temáticas

La libertad frente al destino y la vida como sueño: productos del Barroco

La vida es sueño ha sido objeto de múltiples lecturas y por tanto ha sido interpretada y estudiada desde varios enfoques: como drama filosófico, como drama teológico y por último como drama monárquico.

Se considera un drama filosófico porque los dos grandes temas de la obra son la libertad frente al destino y la vida como sueño. Teniendo en cuenta la temática de la libertad la crítica ha interpretado la obra como “una afirmación de la libertad humana y una refutación del determinismo”⁹⁶. Desde el punto de vista de la vida como sueño la crítica ha declarado que “*La vida es sueño* anticipa y resume la aventura filosófica del espíritu europeo desde el propio Descartes hasta Kant”⁹⁷.

Es considerado como un drama teológico a causa de la continua presencia del *cielo*, elemento interpretado como presencia divina, pero es sobre todo la interpretación del cambio imprevisto de Segismundo que hace pensar a los críticos, en particular a Vittorio Bodini que ha dedicado un estudio detallado sobre los símbolos en *La vida es sueño*, que se trata de la intervención de la voluntad divina y que consecuentemente es necesario subrayar el importante papel desempeñado por la providencia.

Se habla también de drama monárquico porque la primera acción de Segismundo, después de haber vencido a su padre gracias a la sublevación del pueblo, es restablecer el orden, de hecho se porta como un verdadero monarca, es decir actúa como actuaría su padre. En primer lugar organiza el matrimonio entre Rosaura y Astolfo y el suyo con su prima Stella. En segundo lugar y aún más indicativo de su nueva conducta, Segismundo castiga a un soldado que después de haberlo liberado de su prisión y ayudado en la

⁹⁶Moreno Castillo, 2004, p.49

⁹⁷ Ibidem, p.92

guerra le pide una recompensa, el príncipe lo castiga encerrándolo en la torre. Según Bodini se nota “nel castigo dello slancio popolare la rassicurante prospettiva di una monarchia assoluta”⁹⁸ y por lo tanto es en el acto de castigar el soldado que se nota lo que el crítico define “basilización” de Segismundo. Segismundo restaurando el orden se demuestra preparado y en grado de reinar, él mismo al final de la obra declara que su cambio imprevisto y su sabiduría adquirida tienen que ver con lo que ha sido su *maestro*, o sea el *sueño* y con la conciencia de la inestabilidad de la posición alcanzada, por lo tanto su nueva actitud nace del miedo de encontrarse nuevamente en prisión. Muchos críticos han interpretado la obra como una defensa a la monarquía y al sistema estamental, es decir como una obra de propaganda ya que como afirma José María Díez Borque:

el teatro del XVII aparece como una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer los intereses de la monarquía y, en consecuencia, los intereses de la rígida estratificación estamental, en cuanto ésta se apoya, en última estancia, en la realza que mantiene los privilegios de la nobleza y garantiza el orden estamental.⁹⁹

El objetivo de mi trabajo es demostrar que la obra de Pasolini puede ser considerada una reescritura de la obra maestra de Calderón de la Barca, por lo tanto el análisis de *La vida es sueño*, como ya he afirmado, constituye el punto de partida de este trabajo. Para demostrar que existe una cierta continuidad en las temáticas haré una comparación entre los varios temas evidenciando como el tratamiento de un tema tiene que ver inevitablemente con la intención del autor y con su contexto histórico, político y cultural. Los asuntos que las dos obras comparten son muchos y los analizaré en el último capítulo, por el momento me limitaré a hablar de los dos motivos que hacen de *La vida es sueño* un drama filosófico y que encontraremos también en la obra de

⁹⁸Bodini, 1968, p.208

⁹⁹Chen Sham, 1997, p.134

Pasolini donde, al contrario, adquieren una acepción política. Estos dos temas son la libertad frente al destino y la vida como sueño.

Por lo que concierne a la libertad frente al destino, se trata del primer tema que emerge en la obra, como afirma Francisco Ruiz Ramón:

Guarda *La vida es sueño* profundas relaciones de estructura con el modelo de tragedia calderoniana configurada por el conflicto libertad/destino, uno de cuyos elementos básicos de construcción de la acción es el Hado, cuyas formas de explicitación dramática son el horóscopo, la profecía o el sueño.¹⁰⁰

Ya en su primer monólogo Segismundo habla de libertad haciendo una comparación entre su condición y la de otros seres animales y del arroyo. Segismundo se pregunta porque todos los demás seres, también los seres irracionales, gozan de libertad mientras que él se ve negado este derecho. Según Leopoldo Eulogio Palacios en este monólogo Segismundo no está hablando de la libertad humana concebida en su acepción más amplia es decir libertad como libre arbitrio, sino está haciendo referencia a la libertad física. Segismundo no entiende cual es su culpa, que error ha cometido, así que en su monólogo sigue haciéndose preguntas, intenta comprender la razón y el motivo que puedan justificar su situación. Él nunca ha sido libre por lo tanto nunca ha tenido la posibilidad de cometer algún error así que imputa su culpa al *haber nacido*, al *delito de nacer*, es decir al pecado original. Segismundo en su monólogo hace referencia a la condición trágica del hombre, como explica Schopenhauer: “lo que el héroe expía no son pecados individuales, sino el pecado de vivir, la culpa de vivir”¹⁰¹. El enfrentamiento libertad/destino no es sólo una de las temáticas principales, de hecho es incluso el motor de la acción, consecuentemente todo se desarrolla a partir de la decisión de Basilio de creer en la previsión del horóscopo y de encerrar su hijo en una torre, privilegiando entonces el destino y no la libertad de su propio hijo. Basilio no

¹⁰⁰ Antonucci, 2008, p.95

¹⁰¹ Callejas, 1999, p. 279

concibe el destino como un obstáculo de vencer, no hace nada para rodearlo y demostrar que también el destino puede equivocarse, al contrario lo acepta pasivamente y llega a encarcelar a su hijo para proteger a su patria. Sólo cuando llega el momento de dejar el trono a sus nietos decide de poner a prueba su hijo. Si Segismundo se portará así como habían previsto los astros quiere decir que la profecía tenía razón y Segismundo volverá a su torre. Es evidente que Basilio no cree en el libre arbitrio, su prueba no tiene el objetivo de demostrar que las estrellas se equivocaban, al contrario para Basilio es la ocasión de justificar su conducta y de demostrar que la decisión que tomó muchos años antes ahora se revela justa. Cuando Basilio expone su idea a Clotaldo parece creer en la libertad humana y en la posibilidad que su hijo desmienta la profecía de las estrellas, como testimonia su afirmación:

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 estrellas¹⁰²

Estas palabras demuestran que Basilio cree en el destino y en el *cielo*, pero al mismo tiempo y por la primera vez muestran que Basilio cree también en la voluntad del hombre y por tanto en el libre arbitrio. Sin embargo cuando Segismundo arroja por la ventana a un siervo Basilio reacciona exclamando: “Bárbaro eres y atrevido; cumplió su

¹⁰²Calderón de la Barca, 2008, p.157

palabra el cielo”¹⁰³, el rey en esta imprudente acción ve el cumplimiento de la profecía, de hecho Basilio sabe que las estrellas nunca mienten. Esta es la idea que Basilio tiene con respecto a la libertad y al destino, mientras que el pensamiento que caracteriza Segismundo es totalmente diferente. De hecho cuando se entera de la razón por la cual vivía encerrado empieza a inculpar su padre y a subrayar su conducta injusta, Segismundo no cree en el destino sino cree en la responsabilidad de los hombres. Sin embargo hacia el final de la obra Segismundo habla de destino y afirma que las estrellas *nunca mienten, nunca engañan* y que todo lo que ha pasado *sentencia del cielo fue*, por lo tanto parece que Segismundo cree a la vez en la libertad y en el destino. La actitud de Segismundo puede ser considerada el cumplimiento de la profecía, ya que las primeras acciones del príncipe siguen cuanto previsto por los astros, lo que desmiente el horóscopo es el cambio imprevisto de Segismundo que determina el desenlace de la obra. El comportamiento de Segismundo ante la corte es previsible, al agravio sufrido reacciona según su instinto de libertad y sus acciones reflejan la previsión de Basilio. Lo que hace Segismundo es rebelarse contra la injusticia sufrida, a la reclusión forzada reacciona exaltando la libertad más absoluta. Su único objetivo es rebelarse contra la autoridad paterna, ve en su padre el único culpable de su condición trágica, por lo tanto se porta según “un solo criterio: la voluntad de poder”¹⁰⁴. Segismundo quiere solamente vengarse, puesto que su vida ha sido una decisión de su padre, decisión tomada creyendo a las estrellas, lo único que puede hacer es vengarse. De esta manera su comportamiento, que es fruto de una decisión personal, va a coincidir con lo que el horóscopo había previsto. Segismundo se muestra violento no solo con su padre, culpable de la injusticia, y con Clotaldo, ejecutor de la injusticia, sino también con todas

¹⁰³ Ibidem, p.174

¹⁰⁴ Moreno Castillo, 2004, p.65

las personas que lo rodean, ya que él en toda su vida no ha recibido nada excepto injusticias se considera libre de actuar según su propio instinto. Su rebelión coincide con la libertad más desenfrenada que no se preocupa por la ética, al contrario su actitud es la negación de toda la ética. Segismundo se rebela a su condición de víctima cometiendo atrocidades y violencias, porque se cree en el derecho de hacerlo y porque es lo único que puede hacer ofuscado por la rabia, pero de esta forma se pierde en su misma violencia. Segismundo por primera vez es libre de decir como actuar y justamente en esto consistía la prueba de Basilio. El rey ve en las acciones y en las palabras de su hijo la confirmación de la profecía y por lo tanto decide de encerrarlo nuevamente en la torre. Cuando los soldados liberan Segismundo y le piden de conducir la guerra contra a su padre, inicialmente el príncipe se muestra indeciso y confundido, no entiende si se trata de un sueño o si es realidad, pero después de este momento de incertidumbre decide libremente de combatir. La guerra se resuelve con la derrota de Basilio, el rey justamente en este momento se da cuenta de que todo lo que ha hecho ha sido vano, ve en su derrota el cumplimiento decisivo de la profecía, ve en este resultado la voluntad del destino y por lo tanto se arrodilla frente a su hijo diciendo: “Si a mí buscándome vas, ya estoy, príncipe a tus plantas...cumpla el hado su homenaje, cumpla el cielo su palabra”¹⁰⁵. Basilio por un lado ve esta situación como una derrota, derrota de un rey que ha hecho todo lo posible para oponerse al destino y para proteger su reino hasta el punto de encarcelar su propio hijo, pero por otro lado ve el cumplimiento de lo que había profetizado así que como sabio no se ha equivocado. Lo que sorprende es la actitud de Segismundo, su cambio inesperado, de hecho el príncipe dice a su padre de levantarse y a su vez se arrodilla pidiéndole perdón. Segismundo en su último

¹⁰⁵ Ibidem, p.241

monologo afirma que el horóscopo no se equivocaba pero al mismo tiempo justifica sus acciones, siendo estas el producto de una vida infeliz e injusta. En su monologo subraya la veracidad de la profecía pero es a través de sus acciones finales que lo desmiente, en efecto pidiendo perdón a su padre demuestra que él no es *cruel* ni *inepto* ni *orgullosa*. Segismundo cree en el destino y cree que todo lo que ha pasado ha sido *sentencia del cielo* pero al mismo tiempo cree también en la libertad y es libremente que decide de perdonar a su padre ya que sólo con el perdón puede realizarse su triunfo. En definitiva, creo que resulta evidente el hecho que el enfrentamiento libertad/destino se desarrolla en paralelo al enfrentamiento padre-hijo, es decir a la oposición entre Basilio y Segismundo. Además este aspecto lo encontraremos también en *Calderón*, aunque en la obra de Pasolini adquiera una connotación totalmente política.

Por lo que concierne a la vida como sueño, este tema es anticipado ya en el título bajo forma de metáfora, Calderón convierte el sueño en un símbolo y por tanto toda la obra puede ser definida drama simbólico. Parker se ha dedicado al estudio de los símbolos que aparecen en las obras de Calderón de la Barca y ha explicado la función de la metáfora del sueño:

la acción presenta un suceso, Basilio inventa una metáfora para explicarlo, y esta metáfora, aceptada luego por Segismundo, influye luego sobre la conducta de éste.¹⁰⁶

La metáfora del sueño aparece por primera vez al principio de la segunda jornada cuando Basilio expone a Clotaldo su plan, el experimento del rey prevé que si Segismundo se portará de manera violenta como un verdadero tirano será adormecido y reconducido a su torre-prisión, al despertarse Segismundo creerá que todo lo que ha visto fue solamente un sueño, pero para que todo esto se cumpla Basilio y Clotaldo

¹⁰⁶ Ibidem, p.105

tienen que insinuar la duda en Segismundo. Consecuentemente actúan de esta manera en varios momentos:

¡Ay de ti,
que soberbia vas mostrando
sin saber que estás soñando! (pág. 166)

mira bien lo que te advierto:
que seas humilde y blando,
porque quizá estás soñando
aunque ves que estás despierto (pág. 174)

y no, por verte ya de todos dueño,
seas crüel, porque quizá es un sueño (pág. 180)

Pues antes que lo veas,
volverás a dormir adonde creas
que cuanto te ha pasado,
como fue bien del mundo, fue soñado¹⁰⁷ (pág. 183)

Basilio y Clotaldo hacen creen a Segismundo que su presencia a corte es totalmente provisoria, aunque nunca le dice de manera explicita que se trata de una prueba. Sin embargo Segismundo se muestra convencido de que lo que está pasando es realidad y así lo manifiesta:

¿Que quizá soñando estoy
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy (pág. 175)

Veré, dándote muerte,
si es sueño o si es verdad¹⁰⁸ (pág.181)

Basilio emplea la metáfora del sueño para que Segismundo entienda que lo que está viviendo es provisorio y desaparecerá de repente así como pasa con los sueños. La metáfora del sueño sirve para subrayar la naturaleza efímera de los bienes temporales y de la realidad. Cuando Segismundo se despierta en la torre cree verdaderamente que se ha tratado simplemente de un sueño, esto obviamente implica graves repercusiones, de

¹⁰⁷Calderón de la Barca, 2008, p.166, 174, 180, 183

¹⁰⁸ Ibidem, p.175, 181

hecho Segismundo no sabe darse cuenta de su condición, no sabe si lo que ve es realidad o sueño, ya no sabe separar y reconocer la vida del sueño, es decir la realidad de la ficción. Sólo gracias a Rosaura se dará cuenta de que lo que ha pasado a palacio ha sido realidad y por lo tanto no se ha tratado de un sueño, en efecto Rosaura cuando se junta a su ejército le recuerda que ya se encontraron dos veces: en la torre y a palacio. Segismundo se entera del engaño perpetrado por Basilio y ahora ya no se encuentra perdido entre realidad y ficción. Como afirma Pring-Mill:

No será hasta que Rosaura le haya demostrado que su día en el palacio no había sido ningún sueño, lo cual sucede en la mitad de la última jornada, que Segismundo podrá distinguir entre la realidad del existir y la vanidad de los bienes como la grandeza y el poder.¹⁰⁹

Segismundo se sorprende a la idea de haber pensado que se trataba de un sueño, finalmente se da cuenta que el sueño puede ser confundido con la vigilia. Por lo tanto no es verdad que la vida es sueño pero es verdad que la vida es como un sueño en que el hombre puede “experimentar la falta de fundamento de toda realidad, su carácter irreal, inverosímil, alucinatorio.”¹¹⁰ La crítica ha interpretado de distintas maneras el sentido de la metáfora, de hecho existen múltiples interpretaciones:

la obra dice que la vida es sueño porque todos los bienes y valores que atraen a los seres humanos son engañosos, pues no consiguen apaciguar su insaciable deseo; la vida es sueño porque cada cual vive entregado a sus ilusiones y a sus afanes sin recordarse de la responsabilidad global de su existencia ante Dios o ante sí mismo; la vida es sueño porque todo hombre va a morir, de forma que las cosas que en la vida nos alegran y apasionan son un engaño que sólo sirve para distraernos de la tragedia fundamental; la vida es sueño porque no sabemos dónde estamos ni quiénes somos; la vida es sueño a causa de esa irrealidad que parece contaminar toda la realidad cuando la contemplamos con asombro y de una manera nueva; la vida es sueño porque el hombre se cree libre e incondicionado, aunque de hecho nunca pueda poseerse a sí mismo, pues se encuentra siempre ya existiendo, dependiendo de su existencia como algo dado; la vida es sueño porque cada uno está encerrado dentro de sí mismo y, aunque lo más profundo de nosotros sea un dinamismo de proyección hacia el exterior, esta exteriorización nunca se puede dar de una manera plena en la certidumbre de un conocimiento objetivo o de una realización ética.¹¹¹

¹⁰⁹Moreno Castillo, 2004, p.119

¹¹⁰ Ibidem, p.121

¹¹¹ Ibidem, p.129

Resulta evidente que la vida es paragonada al sueño porque la vida, y consecuentemente también la realidad, pueden parecer en una manera y revelarse en otra, es decir puede ser engañosa. De hecho la realidad es inconsistente, como afirma Basilio “en el mundo, Clotaldo, todos los que viven sueñan”¹¹², tampoco se puede contar con los sentidos porque como dice Segismundo: “si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto, lo que veo será incierto”¹¹³. Segismundo sigue subrayando la inconsistencia de la vida en su monologo: “estamos en mundo tan singular que el vivir sólo es soñar;...que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son.”¹¹⁴

La temática del sueño coincide con la de la libertad, en efecto Segismundo a palacio se porta libremente siguiendo solamente su propio instinto pero al despertarse en la torre se da cuenta de que su experiencia sólo fue un sueño y que la libertad sólo se puede soñar, es una ilusión y por tanto es limitada. De este asunto hablaré nuevamente en el último capítulo, de hecho Pasolini trata de un contexto y de un acontecimiento totalmente diferente pero al final vehicula el mismo mensaje, o sea la libertad sólo puede ser soñada. Estos dos temas son los más importantes, en efecto José María Callejas ha definido la obra como “la tragedia del sueño de la libertad”, en el sentido que la vida es sueño porque es esperanza y la esperanza es sueño de libertad. Segismundo resuelve el dilema de la libertad frente al destino y de la vida como sueño con la necesidad de *obrar bien* porque como él mismo afirma “quiero obrar bien, pues no se pierde obrar bien, aun entresueños”¹¹⁵. Las reflexiones sobre la libertad, el destino trágico del hombre y la inconsistencia de la realidad forman parte del universo ético y filosófico del barroco español. Se trata de un época que se caracteriza por una gran conflictividad,

¹¹²Calderón de la Barca, 2008, p.159

¹¹³ Ibidem, p.198

¹¹⁴ Ibidem, p.200-2001

¹¹⁵ Ibidem, p.211

conflictividad política, social, económica y religiosa. Rosario Villari ha definido la conflictividad barroca como:

la convivenza di tradizionalismo e ricerca del nuovo, di conservatorismo e ribellione, di amore della verità e culto della dissimulazione, di saggezza e follia, di sensualità e misticismo, di superstizione e razionalità, di austerità e “consumismo”, dell’affermazione del diritto naturale e dell’esaltazione del potere assoluto, è fenomeno di cui si possono trovare esempi innumerevoli nella cultura e nella realtà del mondo barocco.¹¹⁶

El barroco es un período de crisis desde todos los puntos de vista, es un período de guerras, de hambre, de epidemias, de empobrecimiento, de despoblación, de inflación y de anquilosamiento sin precedentes y de graves tensiones sociales. Todo esto influye inevitablemente en los pensamientos y en las actitudes de los hombres de esta época, en efecto “el hombre del siglo XVII oscila entre la resignación desesperanzada y la rebeldía frente a la situación que le ha tocado vivir”¹¹⁷. La duda entre ilusión y realidad y la alusión a la vida como sueño son temáticas recurrentes en la producción literaria y filosófica barroca porque reflejan la actitud del hombre barroco.

¹¹⁶ Villari, 1998, p.10

¹¹⁷ Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, p.118

3 Pier Paolo Pasolini, *Calderón*

3.1 El autor y su teatro

Como he afirmado en el capítulo anterior creo que conocer la vida de un autor es muy importante a fin de comprender la obra, con mayor razón si el autor en cuestión es Pier Paolo Pasolini, ya que sus datos biográficos, como por ejemplo sus orígenes y su pensamiento político, se reflejan en sus obras. Además creo que, especialmente en su caso, es necesario partir hablando de su vida porque Pasolini no fue solamente un gran escritor, sino al mismo tiempo fue un importante intelectual, quizás el último intelectual dentro del panorama italiano. Pasolini fue un escritor muy versátil, de hecho se dedicó a todos los géneros y su producción literaria comprende poesías, novelas, películas, piezas teatrales y ensayos. Al mismo tiempo como intelectual ha sido capaz de analizar y de criticar muchos aspectos de la sociedad italiana, aún hoy en día la mayoría de sus deducciones resultan verdaderas y casi todas sus profecías se han realizados. Considerando su vida, breve pero intensa, me detendré en los acontecimientos claves y por lo que tiene que ver con su obra, que es inmensa, me limitaré a citar sus obras más importantes y me concentraré en su producción teatral.

Pier Paolo Pasolini nace en Boloña el 5 de marzo de 1922. Pasolini en una entrevista con Jon Halliday describe de esta manera sus orígenes:

Le mie origini sono, in modo abbastanza tipico, quelle dell'italiano piccoloborghese: sono un prodotto dell'Unità d'Italia. Mio padre era di antica nobiltà romagnola, mentre mia madre proviene da una famiglia contadina friulana trasformatasi col tempo in piccoloborghese: il mio nonno materno era padrone di una distilleria; la madre di mia madre era piemontese, ma aveva parenti siciliani e romani. Per cui in me c'è qualcosa di ogni parte d'Italia: ma dell'Italia piccoloborghese, vorrei precisare, nonostante il sangue nobile di mio padre. Anche la mia infanzia e la mia fanciullezza presentano la stessa caratteristica: non ho una città che possa chiamare mia. Ho vissuto qua e là, un po' in tutta l'alta Italia. Dopo la nascita (a Bologna), ho passato un anno a Parma, poi ci siamo

trasferiti a Conegliano, poi a Belluno, Sacile, Idria, Cremona e in vari altri centri del Nord.¹¹⁸

Después de varios traslados Pasolini reside de manera fija entre 1928 y 1929 en Casarsa, y a partir de este momento volverá cada año al Friuli para las vacaciones. Casarsa constituye su lugar de infancia y se convertirá en un verdadero mito de su poesía. La relación entre sus padres es turbulenta, a causa de la diversidad de carácter pero también a causa de orientaciones políticas distintas. De hecho su padre Carlo Alberto se afilia al régimen fascista mientras que su madre Susanna es secretamente antifascista. Pasolini explica su relación con sus padres a través del complejo de Edipo, es decir pasión por su madre y amor-odio por su padre como él mismo explica:

Quello che posso dire è che avevo un grande amore per mia madre. Potrà verificarlo in una serie di mie poesie, a iniziare dal 1940, più o meno, per finire con l'ultimo libro che ho scritto tre o quattro anni fa. Per molto tempo ho pensato che l'insieme della mia vita erotica ed emozionale fosse il risultato del mio amore eccessivo, quasi mostruoso verso mia madre. Ma abbastanza di recente mi sono reso conto che anche il rapporto con mio padre è stato importantissimo. Avevo sempre pensato di odiare mio padre, ma in realtà non era così; avevo con lui un rapporto conflittuale, nei suoi confronti ero in uno stato di tensione permanente e addirittura violenta. Per questo c'erano molti motivi. Il principale: che era prepotente, egoista, egocentrico, tirannico e autoritario, anche se allo stesso tempo straordinariamente ingenuo. Inoltre, era un militare, un ufficiale, e pertanto nazionalista; aveva simpatie per il fascismo, e questa era un'altra ragione obiettiva che giustificava pienamente lo scontro... Avevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, scrivendo uno dei miei ultimi drammi in versi, *Affabulazione*, che tratta del rapporto fra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro di lui, ma da amore per lui, un amore che mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e mezzo.¹¹⁹

El complejo de Edipo así como la figura del padre se convertirán en temas centrales que caracterizan toda su obra, de estos temas volveremos a hablar en el próximo capítulo. El Friuli no es el único lugar decisivo para la formación del poeta, ya que en Bolonia Pasolini atiende el colegio y la universidad y según Giacomo Jori es aquí que descubre la pasión por “la letteratura e la poesia come esperienza di libertà e opposizione”¹²⁰. En

¹¹⁸Halliday, 1992, p.27

¹¹⁹ ibidem, p.27-28

¹²⁰Jori, 2001, p.5

1942 se publica su primera colección de poesías titulada *Poesie a Casarsa*, se trata de poesías escritas en dialecto, el friulano, y traducidas en italiano por el mismo autor, Pasolini dedica su primer obra a su padre prisionero en África. Pasolini decide escribir sus poesías en friulano no sólo porque es la lengua materna, sino sobre todo como acto de protesta contra el nacionalismo fascista. En 1942 Pasolini con su madre y su hermano Guido se traslada definitivamente a Casarsa, donde empieza su actividad didáctica, de hecho abre un colegio que consiente a los jóvenes de seguir con los estudios obstaculizados por la guerra. Andrea Zanzotto ha subrayado que la vocación pedagógica es una de las características principales de la obra de Pasolini e incluso de su biografía personal, en el artículo *Filologia e morale* Pasolini afirma: “educare; sarà questo forse il più alto –ed umile– compito affidato alla nostra generazione”¹²¹. El colegio será cerrado a causa de una disposición de la provincia pero las clases seguirán privadamente. En este período Pasolini no se dedica sólo a la enseñanza, al mismo tiempo funda y coordina la *Academiuta di lingua furlana*, que se ocupa principalmente de traducciones, entre las cuales destacan las traducciones del poeta en friulano de Tommaseo, Wordsworth, Verlaine, Jiménez y Ungaretti que testimonian el interés de Pasolini por la traducción. Según Pasolini el dialecto y la lengua nacional comparten la misma dignidad pero su proyecto no se limita solamente al contexto nacional como demuestra el programa de la *Academiuta*:

Il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente, trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza.¹²²

El interés por la lengua y la cultura campesina del Friuli se une a la reflexión y al compromiso político. Entretanto Pasolini sigue con su actividad poética, en 1944

¹²¹ Filologia e morale, http://www.pasolini.net/11_1.5_c.htm

¹²²Jori, 2001, p.13

termina *L'usignolo della Chiesa cattolica*, que será publicado en 1958, en 1945 publica una segunda edición ampliada de *Poesie a Casarsa*, edición que dedica a su hermano Guido muerto el mismo año en la lucha partisana. El recuerdo de su hermano constituye un elemento que caracteriza su obra entera y que en particular se concretiza con la obra *Antologia della resistenza italiana* en la cual emerge la poesía *La passione del '45*. En 1944 se dedica también a los primeros experimentos teatrales y escribe *I turcs tal Friul*, drama antinazi en friulano, *I fanciulli e gli elfi* y *Il cappellano*, representado en los años sesenta con el título *Nel '46*. En este período se ocupa también de prosa narrativa con la elaboración de los *Quaderni rossi*, que incluyen las novelas *Atti impuri* y *Amado mio*. A partir de la mitad de los años cuarenta empieza a viajar con frecuencia a Roma, su permanencia en la capital es ligada a sus prestigiosas amistades como la con Giorgio Bassani, escritor y poeta italiano. Estos son también los años del compromiso político, Pasolini se interesa a las obras y al pensamiento de Marx y Gramsci y en 1946 se afilia al PCI, partido comunista italiano, por el cual trabaja como secretario en la sección de S. Giovanni de Casarsa. Productos literarios del compromiso político son la colección *Dov'è la mia patria* y el borrador de la novela *Il sogno di una cosa* terminado y publicado en 1962. La colección de poesías friulanas *La meglio gioventù*, dedicada a su “padre” intelectual Gianfranco Contini, cierra la producción poética juvenil. Sin embargo esta época de poesía y compromiso político se concluye dramáticamente con un escándalo, de hecho en 1949 Pasolini es denunciado por corrupción de menores y por actos obscenos en sitio público, será absuelto en 1952 pero entretanto el PCI lo expulsa del partido y a causa del escándalo público y personal Pasolini deja Casarsa y se traslada con su familia a Roma. Por lo tanto se cierra bruscamente la época del *mito*

friulano, caracterizada por el descubrimiento del interés poético, del dialecto, del comienzo de la actividad política y por el descubrimiento de su propia homosexualidad. En Roma inicialmente se establece en el barrio Belli, donde se pone en contacto con la gente del arrabal, el lumpen proletariado se convierte en el centro de su interés y pasión. Ya a partir de 1950 se publican en los principales periódicos nacionales sus primeros cuentos romanos como *Ragazzo y Trastevere*. Pasolini no escribe solamente cuentos sino también poesías como *Roma 1950* y *Sonetto primaverile*. En Roma cultiva amistades con los principales escritores e intelectuales de la época como Bassani, Bertolucci, Gadda, Morante, Moravia y Ungaretti. En 1951 Pasolini empieza a trabajar como enseñante en un colegio privado de Ciampino y en el mismo año empieza a escribir *Ragazzi di vita*, novela realista en la que emplea la jerga del lumpen proletariado. Como explica Roberto Carnero lo que hace Pasolini es:

mettere sulla pagina direttamente il dialetto romanesco o, se vogliamo, “romanaccio”, il romano parlato nelle borgate, nei suburbi, non il romanesco di Belli o di Trilussa, ma quello di una certa malavita di quartiere, una lingua gergale contaminata dai dialetti del Sud della recente migrazione interna.¹²³

También Enzo Siciliano se ha ocupado de este aspecto y con respecto a la tipología de lengua utilizada por Pasolini ha afirmando:

Si trattava di un gergo inciso nel gergo: eloquio di banda, inventato per cifrare la comunicazione fra amici, al fine di escludere chi amico non è; ma era anche gergo testimoniale di un tragico ghetto, di una ammalata marginalità umana.¹²⁴

Lo de Pasolini es un estudio directo, como un antropólogo observa y toma notas de la jerga y de las actitudes de los chicos del arrabal y hace todo esto no con una actitud de indiferencia sino con un involucramiento emotivo y humano. Pasolini de esta manera explica su amor con respecto a la realidad popular:

¹²³Carnero, 2010, p.61

¹²⁴Siciliano, 2005, p.215

Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di coazione del destino: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la "borgata" romana. Alla coazione biografica si aggiunge la particolare tendenza del mio eros, che mi porta inconsciamente, e ormai con la coscienza dell'incoscienza, a evitare incontri che causino possibili (e sia pur molto leggeri, come m'insegna l'esperienza), traumi di sensibilità borghese, o di borghese conformismo: e a cercare le amicizie più semplici, normali presso i "pagani" (la periferia di Roma è completamente pagana: i ragazzi e i giovani sanno a stento chi è la Madonna), che vivono a un altro livello culturale, e nei quali il bombardamento ideologico non ha ancora toccato se non genericamente i problemi del sesso. Quindi –placatasi la necessità sociologica– io continuo comunque a vivere necessariamente nella periferia.¹²⁵

Pasolini en 1954 colabora al gui3n de la pel3cula *La donna del fiume* de Mario Soldati y se presta a escribir los di3logos de *Notti di Cabiria* de Fellini, de esta manera empieza su carrera cinematogr3fica. Gracias a Aldo Garzanti que le asegura un sueldo mensual deja su trabajo de ense3ante y termina *Ragazzi di vita*, que se publica en 1955 y que genera muchas pol3micas hasta tal punto que la magistratura lo denuncia por car3cter pornogr3fico. En 1957 se publica *Le ceneri di Gramsci*, entretanto el autor escribe su segunda novela *Una vita violenta*, que termina y publica en 1959, funda y dirige la revista *Officina* y sigue con la actividad de guionista. Pasolini en 1960 publica la colecci3n de ensayos *Passione e ideologia* y en 1961 la colecci3n de versos *La religione del mio tempo*, pero los a3os sesenta son sobre todo los a3os en que empieza a dedicarse a r3gimen completo al cine. El cambio de g3nero, de la literatura al cine, es explicado por Pasolini como la voluntad de encontrar un lenguaje m3s universal, para por tanto hablar de la vida con la vida misma, no a trav3s de las palabras sino directamente con las im3genes como explica en su ensayo *La lingua scritta della realt3*:

Il segno della lingua verbale adoperato dallo scrittore è gi3 stato elaborato da una storia grammaticale, popolare e colta: mentre l'immagine-segno adoperato dall'autore cinematografico è stato estratto idealmente un attimo prima da nessun altro che da lui, dal sordo caos delle cose...La principale differenza tra l'opera letteraria e quella cinematografica è che quest'ultima non pu3 raccogliere termini astratti. Le immagini sono sempre concrete. Perci3 per ora il cinema è un linguaggio artistico e non filosofico «pu3 essere parabola, mai espressione concettuale diretta».¹²⁶

¹²⁵ Carnero, 2010, p.64

¹²⁶ Empirismo eretico, http://www.pasolini.net/tesiPerico_cinema-cap-primo.htm

En 1961 se ocupa de la dirección de la película *Accattone* y en 1962 realiza *Mamma Roma*, en este mismo año publica la novela *Il sogno di una cosa*. Pasolini se dedica a la narrativa, a la poesía y al cine; al mismo tiempo no deja de alimentar su interés por la traducción y además colabora con dos revistas, se dedica a la sección intitulada *Dialoghi con Pasolini* en la revista *Vie nuove* y a la sección *Il caos* en la revista *Tempo*, actividad que continuará ya que escribirá también en el periódico italiano más importante: *Il corriere della sera*. En este mismo período desarrolla también el interés por el tercer mundo definido por Pasolini *Casiline del mondo*, es de 1961 su viaje a India con Elsa Morante y Alberto Moravia que será fuente de inspiración para escribir *L'odore dell'India*. Pasolini viaja a África, a Asia y a Medio Oriente donde realiza cortometrajes y donde toma notas por la redacción de nuevas películas: así que como la crítica ha evidenciado Pasolini busca fuera de Italia una especie de autenticidad que en Italia, así como en todos los países industrializados, ha sido corrompida por el boom económico. La carrera cinematográfica de Pasolini sigue con el episodio *La ricotta* que forma parte de la película *Rogopag* de 1963, entretanto trabaja en el proyecto de la película *Il vangelo secondo Matteo*, concebido como reescritura del Evangelio y como representación sagrada de la pasión. En 1957 Pasolini publica *Le ceneri di Gramsci*, se trata de poemas que tienen que ver con la crisis histórica y psicológica que afecta la sociedad italiana, sociedad que se encuentra en un período de plena transformación, en practica se trata de un ataque del poeta al neocapitalismo burgués. Es de 1964 la colección *Poesia in forma di rosa*, el título deriva de un canto del Paraíso de Dante y el tema principal sigue siendo la crisis política, social e ideológica que afecta la sociedad italiana de los años sesenta y la consecuencia de esta crisis es lo que Pasoloni llama la *fine della storia*. Pasolini abandona el compromiso civil, ideológico y político y se

opone al totalitarismo de la sociedad de consumo. El producto de esta oposición es la película *Uccellacci e uccellini* de 1965 y los episodios *La terra vista dalla luna* y *Che cosa sono le nuvole?*. Entretanto Pasolini trabaja a las poesías que formarán parte de la colección *Trasumar e organizzar*, que se publica en 1971 y que constituye su despedida de la poesía, y a la novela *Petrolio*. A partir de 1966 se dedica también al teatro con la redacción de seis obras teatrales: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Calderón*, *Affabulazione*, *Porcile* y con el acto de teorizar un nuevo teatro que se concretiza en *Manifesto per un nuovo teatro*. Pasolini reelabora teatralmente obras antiguas, por ejemplo *Calderón* y *Pilade*, pero hace lo mismo también cinematográficamente con *Medea* y *Edipo re*. Es entre 1967 y 1969 que Pasolini se dedica totalmente al cine llevando a cabo cinco películas: *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea* y *Appunti per un'orestiade africana*. Entre 1970 y 1974 escribe y realiza otras tres películas: *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte* que forman parte de la *Trilogia della vita* y que comparten la temática de la búsqueda de una vida auténtica que lo conduce a viajar en el tiempo (edad media) y en el espacio (tercer mundo). Se trata de un período de continuos desplazamientos; en 1973 dirige dos documentales, uno en defensa de Sana'a, capital de Yemen, intitulado *Le mura di Sana'a* y otro en defensa de Orte intitulado *La forma di Orte*, además lleva a cabo su última película *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Las otras obras a las que Pasolini estaba trabajando se publicarán póstumas, como *Divina Mimesis* y *Petrolio*, ya que Pasolini será matado en la noche del primero de noviembre de 1975 en el hidroparque de Ostia en circunstancias aún no del todo claras. Muchos críticos creen que los contenidos de la novela *Petrolio* pueden ser a la base de la decisión de poderosos de asesinar el poeta, de hecho el protagonista de *Petrolio* tiene que ver con un personaje

que existió realmente, Enrico Mattei, presidente de la ENI, corporación nacional de hidrocarburos, muerto en un accidente aéreo que muchos consideran un verdadero atentado. En 2010 Walter Veltroni envía una letra al ministro de la justicia pidiendo de reabrir la encuesta:

Gentile Ministro Alfano, vorrei cominciare questa lettera aperta con parole che vengono da lontano nel tempo: «Ritiene il collegio che dagli atti emerga in modo imponente la prova che quella notte all'Idroscalo il Pelosi non era solo». È così che il presidente del Tribunale dei minorenni Alfredo Carlo Moro fissò il suo giudizio e il senso della sentenza con la quale il Pelosi fu condannato a quasi dieci anni di reclusione per l'uccisione di Pier Paolo Pasolini, intellettuale italiano. Le sentenze successive hanno confermato la responsabilità del ragazzo ma hanno sostenuto che lui fosse solo, quella notte...Ecco, signor Ministro, è questo che voglio chiederle. Per questo, come per altri fatti della orribile stagione del terrore (come il caso di Valerio Verbano o gli altri che con il sindaco Alemanno abbiamo proposto alla sua attenzione) ora si può, si deve continuare a cercare la verità. Forse saranno smentite le convinzioni del giudice Moro, forse ci sarà una nuova ricostruzione. I magistrati a Roma hanno lavorato con dedizione e scrupolo alla soluzione del delitto di uno dei più grandi intellettuali del nostro tempo. Ora la scienza e le tecnologie possono aiutarci a dire una parola definitiva. E lei, fornendo un impulso all'iniziativa della giustizia potrà assolvere ad una funzione assai rilevante. Conviviamo da anni con un numero di ombre insopportabile. Più ne dissiperemo e meglio sarà per tutti noi, per il nostro meraviglioso Paese. E più ancora della verità giudiziaria credo ci debba oggi interessare la verità storica.¹²⁷

Giuseppe Pelosi, único condenado por el homicidio Pasolini, el primero de diciembre de 2014 ha declarado que quienes mataron a Pasolini habían sido tres hombres y que el homicidio fue producto de una emboscada organizada en los mínimos detalles.

Por lo que tiene que ver con el teatro de Pasolini, ya en los años cuarenta experimenta el género teatral; se trata sobre todo de dramas en friulano como *I turcs tal Friul*, pero después de esta breve experiencia teatral vuelve a dedicarse a la escritura y más tarde al cine. Es a partir de los años sesenta que Pasolini se interesa nuevamente en el teatro; de hecho entre 1966 y 1968 escribe seis dramas: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Calderón*, *Affabulazione*, *Porcile* y para explicar su proyecto en 1968 siente la necesidad de teorizar sobre su nuevo teatro y el resultado es el *Manifesto per un nuovo teatro*. La

¹²⁷ http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_22/il-sangue-i-vestiti-il-plantare-riapriamo-il-caso-pasolini-walter-veltroni_3aeab4a8-3585-11df-bb49-00144f02aabe.shtml

elección del género teatral no deriva de una decisión sino como Pasolini explica a Jon Halliday:

Tempo fa doveti rimanere a letto per quasi un mese a causa di un'ulcera. Mi capitò di prendere una penna e le prime cose che mi venne in mente di scrivere furono dei drammi in versi. Il fatto è che non scrivevo poesia da parecchi anni, e improvvisamente i rimisi a farlo, ma per il teatro, e devo dire che non ho mai scritto con tanta facilità come per il teatro, né mai mi sono altrettanto divertito. Ho solo i copioni, naturalmente, non ho ancora pensato alla messinscena. Forse la cosa è nata dal fatto che mentre ero malato mi sono letto i *Dialoghi* di Platone, rimanendo addirittura sconvolto dalla loro bellezza... Comunque, ho scritto queste sei tragedie, e la cosa mi ha costretto a pensare al teatro e a come si potesse metterle in scena. Fino ad allora la pensavo come lei, cioè che il teatro è morto. Normalmente non mi sarei curato di dare i miei lavori a nessuno, perché non mi interessa farli recitare come lo sarebbero generalmente in Italia: almeno in Inghilterra non avete il problema della lingua, gli attori parlano decentemente. Ma il fatto di avere sei tragedie ferme nel cassetto mi ha spinto a scegliere una posizione e a formulare le mie teorie nel Manifesto.¹²⁸

La premisa de su *Manifesto per un nuovo teatro* es que el teatro tradicional ya no existe y que es necesario poner en tela de juicio el concepto mismo de teatro. El fin de su nuevo teatro es como afirma el autor en el *Manifesto*: “il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è”¹²⁹. El público de esta nueva tipología de teatro ya no está constituido por la clase burgués, que generalmente asiste a los espectáculos teatrales, ya que el nuevo teatro de Pasolini es dirigido a los que él llama: “I gruppi avanzati della borghesia”¹³⁰, es decir a los intelectuales que tienen que mediar con respecto a la clase obrera. Como declara Pasolini:

Il nuovo teatro non è dunque né teatro accademico né un teatro d'avanguardia. Non si inserisce in una tradizione ma nemmeno la consta. Semplicemente la ignora e la scavalca una volta per sempre.¹³¹

Pasolini define su nuevo teatro *teatro di parola*, se trata de un teatro que no tiene que ser necesariamente visto al contrario: es necesario escucharlo puesto que las verdaderas protagonistas son las ideas, por lo tanto falta una verdadera acción escénica y también

¹²⁸Halliday, 1992, p.130

¹²⁹http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ Ibidem

una verdadera escenografía. El *teatro di parola* se opone a todos los tipos de teatros contemporáneos, que según el autor pueden ser repartidos en dos categorías: el teatro tradicional y el teatro de vanguardia que Pasolini nombra respectivamente *teatro della chiacchiera* y *teatro del gesto e dell'urlo*. Según Pasolini ambos son el producto de la civilización burgués y ambos comparten el odio por la palabra, mientras que el *teatro di parola* se propone como:

L'única strada per la rinascita del teatro in una nazione in cui la borghesia è incapace di produrre un teatro che non sia provinciale e accademico, e la cui classe operaia è assolutamente estranea a questo problema.¹³²

Pasolini se opone a la lengua convencional generalmente empleada en el teatro tradicional, o sea la dicción, según el autor se utiliza un cierto tipo de italiano oral que en realidad no existe ya que nadie habla de esta manera. De este aspecto habla también en su ensayo *Il teatro in Italia* que forma parte de la colección *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, en que afirma que él no frecuenta los teatros italianos porque no tolera el hecho que se utilice una lengua inexistente, capaz de convertir en inexistentes también los sentimientos y la psicología de los personajes. En opinión de Pasolini el teatro es un rito, que puede ser religioso, político o social, pero el *teatro di parola* no se reconoce en ninguno de estos ritos, rechaza de ser un rito teatral y al contrario se propone como rito cultural. Con estas palabras Pasolini resume lo que entiende con *teatro di parola* y en practica en qué consiste:

Riepilogando dunque: il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale. La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionale il secondo). Il teatro di Parola ricerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa. Tecnicamente tale "spazio teatrale" sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due

¹³² Ibidem

interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica. Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale".¹³³

Varios críticos interpretan el teatro de Pasolini como texto poético de compromiso civil, es decir como debate crítico y sobre todo cultural entre el autor, los actores y los espectadores.¹³⁴

¹³³ Ibidem

¹³⁴ Ceglie, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Ceglie.pdf>

3.2 La obra

La obra está escrita en versos y consta de veintiséis episodios y tres estásimos en los que interviene el *speaker*. Pasolini retoma la estructura de la tragedia griega, constituida por los episodios, que constituyen los fragmentos narrativos en que la acción se desarrolla y que son interrumpidos por los estásimos, momentos en que la acción se suspende y entra en escena el coro para comentar, ilustrar y analizar la situación que se está desarrollando en escena.

La obra es ambientada en España, en Madrid y en Barcelona, los tres sueños que constituyen la trama del drama comparten no sólo la ambientación sino también el período histórico, de hecho las tres acciones se desarrollan durante el régimen franquista, más precisamente en 1967, es decir casi al final de la dictadura y en el mismo período de las manifestaciones estudiantiles. Los nombres de los protagonistas se repiten a lo largo de la obra y los principales (Rosaura, Basilio y Sigismondo) derivan de la obra maestra de Calderón de la Barca, por lo tanto el autor quiere explicitar su conexión con *La vida es sueño*. Además los tres sueños se diferencian por el contexto social, en efecto en el primero se trata de una familia de la alta burguesía, es decir una familia aristocrática, el segundo tiene que ver con el ambiente del proletariado y en el tercer y último sueño encontramos una típica familia burgués. Así que Pasolini ofrece una ojeada sobre las tres principales clases sociales. La temática recurrente que caracteriza las tres historias es el sueño de Rosaura, la protagonista, así que todas las historias empiezan de la misma manera, Rosaura se despierta y ya no reconoce el entorno y los objetos que la rodean así como no reconoce su hermana, Stella en la primera historia, Carmen en la segunda y Agostina en la tercera. En todas las tres

ocasiones la hermana ayuda Rosaura a retomar contacto con la realidad, en el primer sueño Stella la ayuda a recordar lo que ha soñado pero la respuesta de Rosaura es: “Non ho sognato niente, perché QUESTO è un sogno”¹³⁵. En el segundo sueño se repite la misma escena, Carmen le pregunta que ha soñado y Rosaura responde exactamente como en la primera historia: “Non ho sognato niente, perché QUESTO è un sogno”¹³⁶ mientras que en el tercer sueño Agostina la suplica de despertarse y Rosaura exclama: “Risvegliarmi? Ma se è QUESTO un sogno!”¹³⁷. Por lo tanto las tres historias empiezan más o menos de la misma manera, en la primera y en la segunda narración la hermana le propone un juego; o sea Rosaura puede seguir fingiendo de no recordarse nada de su vida real y la hermana (Stella/Carmen) le explicará todo, Rosaura le pregunta cual es la finalidad de este juego y la respuesta de su hermana es en las dos ocasiones siempre la misma:

Perché nessuno mai verrà a liberarti, anche se tu
invocassi aiuto fino a domani, e fino a non aver fiato!
E io non potrò non essere tua sorella,
neanche se tu lo negassi fino alla morte!¹³⁸

El sueño de Rosaura en realidad es un intento de evasión de la realidad, es decir un intento de huir de la realidad y del ambiente sofocante y reprimido en que vive, pero las palabras de su hermana ya del principio evidencian la imposibilidad de esta huida, así que Rosaura no puede escaparse de su condición social y de su vida. Ya desde el principio se introduce el tema del sueño y de la libertad, además queda claro qué relación se establecerá entre los dos, así como se puede intuir cual será el objetivo del autor. Ya en el primer estásimo el *speaker* hace una distinción entre personas sanas y

¹³⁵ Pasolini, 2010, p.33

¹³⁶ Ibidem, p.78

¹³⁷ Ibidem, p.126

¹³⁸ Ibidem, p.34/80

sin dolor y personas enfermas y llenas de dolor, Rosaura, así como es presentada, formará parte sin duda de la categoría de los enfermos.

Tomando en consideración las tres historias, en la primera ya sabemos que Rosaura despertándose no se da cuenta de la realidad circunstante, en el II episodio su madre, Doña Lupe, cuenta a su amiga Doña Astrea que Rosaura después de un mes de descanso se ha recuperado, como dice su madre el mes de descanso ha sido suficiente “per tornare quella di prima, nel suo mondo”¹³⁹. La conversación entre las dos amigas es interrumpida por la llegada de Rosaura y Stella, de vuelta del Prado, que como dice Rosaura son “piene fino agli occhi di Velázquez!”¹⁴⁰, Velázquez que volverá pronto con una clara referencia a *Las meninas*. La acción es interrumpida por la llegada de un hombre, Sigismondo, que Doña Lupe mintiendo presenta como un amigo del padre de Rosaura y Stella. Hasta el final no sabemos quién es de verdad Sigismondo pero la revelación de su secreto es anticipada en varias ocasiones. En efecto Doña Astrea, hablando con su amiga Lupe, afirma que “il problema di Rosaura è un problema che tu devi affrontare, perché esso è tutto il tuo passato”¹⁴¹ y más adelante Sigismondo subrayando la semejanza de Stella con su padre Basilio de Rosaura dice: “un mistero è invece il viso di Rosaura”¹⁴². Sigismondo, como él mismo se define, es un noble de descendencia judía, católico de religión y burgués de cultura pero al mismo tiempo es un republicano que ha luchado por la república y que después de la derrota republicana ha abandonado España y ha vivido *bromeando*, me detendré en su figura de rebelde y de prisionero en el próximo capítulo hablando de la ideología de la prisión. En el segundo estésimo el *speaker* anuncia al público que el autor ha imaginado el siguiente

¹³⁹ Ibidem, p.36

¹⁴⁰ Ibidem, p.39

¹⁴¹ Ibidem, p.38

¹⁴² Ibidem, p.42

episodio como si se desarrollara dentro de la pintura de Velázquez *Las meninas*. En este episodio encontramos a Basilio rey y a Lupe reina. Basilio afirma que el amor no es posible sin sentido social, según su opinión ya que en España reina el orden es impensable una forma de amor diferente y por tanto sin orden. Como dice la reina: “Dove regna l’ordine, regna l’unicità”¹⁴³, así que la conversación se demuestra una justificación del orden y del régimen franquista puesto que “Ora, uno Spagnolo in punto di morte può dire: «La mia vita è stata una vera vita»”¹⁴⁴. Este coloquio entre los dos padres sirve para convencer a Rosaura de que confiese su enamoramiento por Sigismondo. Intentan persuadirla con el objetivo de ayudarla a darse cuenta que se trata de un amor sin sentido, según su padre se trata de una traición. La conversación en realidad es un discurso sobre el poder y una justificación del poder que detienen desde el nacimiento, de hecho como afirma Basilio “Ma perché il Potere dialoga con chi gli appartiene; perché il Potere PUÒ essere buono, anzi DEVE essere buono”¹⁴⁵ y como sigue la madre “La nascita! Che straordinaria fonte di diritti”¹⁴⁶. Lupe reina invita a Rosaura a interrogar sobre el poder de la riqueza todos los protagonistas de la pintura: Doña María Agustina Sarmiento, Doña Isabel de Velasco, María Barbola, Nicolasito Pértusato, las guardadamas, Marcela de Ulloa y por último también Diego Rodríguez Velázquez mismo. Todo esto no es bastante para convencer Rosaura puesto que ella no quiere confesar, Basilio afirma que su amor no tiene sentido social ya que Sigismondo es “un antifascista, vissuto in esilio, schedato, sorvegliato a domicilio, un essere contaminato dalla povertà, ch’egli difende tradendo la ricchezza”¹⁴⁷. El episodio se cierra de esta manera y en la siguiente la acción se traslada en una especie de

¹⁴³ Ibidem, p.51

¹⁴⁴ Ibidem

¹⁴⁵ Ibidem, p.54

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Ibidem, p.55

manicomio donde Rosaura reside, Stella pregunta al médico Manuel el estado de salud de su hermana y él le contesta: “Come stanno i matti, bene e male”¹⁴⁸. Manuel es enamorado de Rosaura como él mismo afirma: “È un destino: Rosaura ama un borghese mancato, e un altro borghese mancato ama Rosaura”¹⁴⁹. Según el médico Rosaura ha sido inesperadamente derrotada y según Stella esto depende de su nacimiento: “C’è solo un mistero nella sua nascita, che nella mia non c’è”¹⁵⁰. De esta manera reaparece la idea del nacimiento como fuente de derecho y como elemento para determinar el propio destino como dice Manuel: “si è marchiati dalla sconfitta fin dalla nascita. La nascita è tutto”¹⁵¹. El diálogo es interrumpido por los gritos de Rosaura que despertándose otra vez no se da cuenta de donde se encuentra, por tanto intervine Manuel que le pregunta si sigue pensando en Sigismondo y su respuesta es:

Sì, penso a quell’uomo che la sconfitta
ha reso straniero, nel mondo degli altri...
ma come un vecchio angelo che non sa piangere¹⁵²

Por lo tanto según Manuel este es el momento justo y oportuno, Rosaura puede volver a la vida y puede conocer el secreto que tiene que ver con la figura de Sigismondo, Manuel le dice:

Che le dò la sua libertà. Le apro le porte
della prigione, o della casa di cura, o del convento,
usi la parola che vuole. Torni nel mondo¹⁵³

En el VI episodio Rosaura alcanza Sigismondo, que le pide quien ha sido capaz de liberarla haciendo una clara referencia a la torre de *La vida es sueño*: “Chi può liberare

¹⁴⁸ Ibidem, p.57

¹⁴⁹ Ibidem, p.58

¹⁵⁰ Ibidem, p.59

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Ibidem, p.64

¹⁵³ Ibidem, p.65

dalla torre? Nessun altro che il Padre che dispone di Angeli”¹⁵⁴. Rosaura le explica que no han sido los sicarios sino un rebelde derrotado como él, Sigismondo haciendo nuevamente referencia a la obra de Calderón le pide quien ha roto las cadenas de su nacimiento y Rosaura le contesta diciendo que no se trata de un nacimiento sino de un despertar, el despertar de un sueño que ella tampoco conoce. Sigismondo le confiesa que ni él puede amarla ni ella puede hacerlo, pero antes de explicarle las razones por las cuales este amor es imposible le pregunta en qué manera lo ama, si ama su cuerpo o su alma. Rosaura reacciona diciéndole que de él ama todo y Sigismondo empieza a contarle su historia desde el principio, le revela que él y su madre se conocen ya desde pequeños. De hecho iban al colegio juntos y formaban una pareja, además compartían las mismas ideas políticas, ambos eran republicanos. Le cuenta que luchó en la guerra civil y que después de la derrota decidió de no volver a Madrid donde se encontraba Lupe:

Io avrei potuto tornare a Madrid, rivedere
la mia fidanzata riprendere, perdonato, i miei studi,
entrare, cioè, nella vita VERA. Come sai,
non l'ho fatto¹⁵⁵

Después de quince años Sigismondo decidió volver a España a escondidas para reencontrar Lupe, pero Lupe ya no era la misma persona y de hecho se trataba de una mujer completamente diferente con respecto al pasado, una mujer desconocida marcada por el orden y el aburrimiento, como dice Sigismondo:

Doña Lupe, una vera spagnola,
senza principio e senza fine, confusa con le sue ave,
piantata nel centro della vita, Nike di gamba corta.
Ecco perché puoi averla sentita affermare:
Himmler ha fatto bene a sterminare sei milioni d'Ebrei
e altra simile gente indegna di vivere.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ibidem, p.66

¹⁵⁵ Ibidem, p.71

¹⁵⁶ Ibidem, p.72

Sigismondo al encontrar una mujer completamente diferente decide, por odio y por venganza, de violarla y propiamente de ese acto de violación nace Rosaura, así que Sigismondo es su padre. Sigismondo después de esta revelación hace explícitamente referencia a *La vida es sueño* pidiendo a Rosaura si ha leído esta obra, le cuenta de qué trata el drama y la deja con una pregunta que cierra esta primera historia:

C'era un re, profeta, che aveva letto nel futuro
che suo figlio (Sigismondo, guarda caso, come me)
l'avrebbe ucciso. Lo fece allora chiudere in una torre,
incatenato, allontanandolo come un mostro dalla vita.
Ma un giorno, il re si pentì. E volle
fare un esperimento, per verificare le sue profezie.
Fece liberare il figlio, dopo averlo fatto
profondamente addormentare con leggendari narcotici,
e lo fece risvegliare nella reggia, in un letto
stupendo, tutto lino e broccati. Per Sigismondo,
questo era un sogno, evidentemente. Nel sogno, però,
vide una donna, di cui si innamorò. Il sogno era destinato
a finire (e infatti Sigismondo fu rinchiuso di nuovo,
riaddormentato nella sua torre) : il sogno era destinato a finire,
ma non quel suo amore. Nel nuovo
sogno un senso continuava. Cosa
ha voluto dire, con questo, Calderón?¹⁵⁷

La referencia a *La vida es sueño* es un elemento que, constantemente pero de modo implícito, caracteriza toda la obra *Calderón* y en algunos momentos, como por ejemplo aquí, en que la referencia es explícita. La pregunta de Sigismondo hace referencia a la trama de *La vida es sueño* y subraya la injusticia sufrida por Segismundo por culpa de su padre y la temática del sueño. Los críticos han evidenciado que la crítica a la figura del padre emerge también en *Calderón* pero con un diferencia sustancial con respecto a *La vida es sueño*, ya que la obra de Pasolini tiene que ver con las contestaciones estudiantiles de finales de los años sesenta, como veremos en la tercera historia.

La segunda historia empieza como la primera. Rosaura despertándose no reconoce el lugar en que se encuentra y su hermana Carmen le explica quien es y donde está. El

¹⁵⁷ Ibidem, p.73

periodo histórico es el mismo, es decir la época franquista, pero la ambientación es diferente ya que la acción se desarrolla en Barcelona en las chabolas de C'an Mulet, donde viven los pobres y los excluidos, como después explicará Pablo aquí viven los delincuentes, las prostitutas, los andaluces, los negros y los locos. Rosaura es una prostituta de treinta años, que vive con su hermana y sus padres: como le explica Carmen son una familia pobre. Al principio de la historia se repite la misma escena del sueño anterior y Carmen propone a Rosaura un juego ya que ella dice que quiere volver a su vida y a su realidad puesto que lo que está viendo es un sueño: Rosaura pregunta a su hermana cual es el objetivo de su juego y la respuesta es siempre la misma: “Perché nessuno mai verrà a liberarti, anche se tu invocassi aiuto fino a domani, e fino a non aver fiato! E io non potrò non essere tua sorella, neanche se tu lo negassi fino alla morte!”¹⁵⁸. La repetición de esta escena tiende a aumentar el dramatismo y a subrayar la imposibilidad de evadir y de alcanzar la libertad. En el siguiente episodio Pablo, un chico rico, y sus amigos se encuentran fuera de la chabola de Rosaura, ya que sus amigos en ocasión de su decimosexto cumpleaños lo obligan a tener un relación sexual con una prostituta. Pablo se opone a la decisión de sus amigos pero al final se ve forzado a entrar en la habitación de Rosaura, Pablo le pide de dejarlo libre pero Rosaura le dice que tampoco ella es libre:

La chiave della porta non l'ho.
Cosa credi, che sia libera io?
E credi che se fossi libera starei qui?
La porta si può chiudere e aprire
solo dal di fuori, se vuoi saperlo.¹⁵⁹

Pablo le explica porque sus amigos, que él llama *miembros normales*, lo han obligado a tener una relación sexual con ella y gracias a las insistentes preguntas de Rosaura

¹⁵⁸ Ibidem, p.80

¹⁵⁹ Ibidem, p.84

empieza a contar de su vida, Pablo es un chico rico o mejor sus padres son ricos ya que él no es un *hijo verdadero*, Pablo tiene sólo dieciséis años pero ya ha decidido su destino que explica con la expresión *drop out*. *Drop out* en el sentido de marginado voluntario, puesto que rechaza los esquemas y las convenciones de la sociedad, Pablo explica el sentido de la expresión diciendo: “Prendo e pianto la scuola”¹⁶⁰. Según Rosaura es propiamente por esta razón que Pablo se caracteriza por una cierta fascinación respecto a los lugares poblados por los excluidos porque como dice Rosaura: “Hai nostalgia di chi non ha niente!”¹⁶¹. Pablo describe a los excluidos diciendo: “avete gli occhi troppo neri, e un carattere di zingari: siete troppo neri e troppo poveri”¹⁶² y sigue afirmando: “Esclusi e messi tutti insieme. Ci manca poco che vengano qui e vi mettano delle divise: come in un lager, un manicomio o una prigione”¹⁶³, por tanto hace una comparación entre, por un lado, las chabolas y, por otro, los campos de concentración, los manicomios y las prisiones. Durante la conversación Pablo menciona a un cierto Velázquez, se trata de un homosexual que según él es “come Socrate coi ragazzi Ateniesi”¹⁶⁴, en este momento se encuentra en prisión como Rosaura puesto que para Pablo no existe diferencia entre C’an Mulet y la cárcel de Granátula, para la sociedad española son la misma cosa y representan la misma amenaza como dice Pablo: “siete dei numeri, perché la vostra realtà è una minaccia per la società spagnola”¹⁶⁵. En opinión de Pablo la actitud de sus amigos refleja la actitud de los españoles adultos como explica:

I miei amici scherzando fanno già contro di me
quello che vorrebbero fare gli Spagnoli grandi:

¹⁶⁰ Ibidem, p.92

¹⁶¹ Ibidem, p.93

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ Ibidem, p.95

¹⁶⁵ Ibidem, p.96

mettermi alla berlina, mettermi un cartello sul petto
con sopra scritto: «Vergine, pederasta o bastardo»,
liberando così la propria coscienza...¹⁶⁶

Según Pablo las personas pueden dividirse en tres categorías: *miembros normales*, *excluidos* y *leaders*. Esto, como todas las otras cosas que dice derivan de las enseñanzas de Velázquez que la crítica ha interpretado como áter ego de Pasolini. Rosaura confía en que Pablo se está enamorando de ella porque él es: “Tu sei un uomo... Un uomo ancora carino, coi suoi occhietti marrone e il ciuffo dorato e i calzoni immacolati colmi fino all’orlo d’amore...”¹⁶⁷. Según Pablo Rosaura es una excluida siendo pobre y prostituta pero al mismo tiempo es excluida porque es una mujer y como le ha enseñado Velázquez: “accettando di essere esclusi si conferma la volontà della maggioranza ad escludere”¹⁶⁸. El coloquio entre los dos termina porque llegan los amigos de Pablo, pero antes que se vaya Rosaura le pide de volver y Pablo le promete que volverá. En el episodio IX Carmen pide a Rosaura si es verdad que ha encontrado un chico rico. Quiere estar segura de que se trate de Pablo así que le pide de describirlo físicamente, como iba vestido y si era un estudiante. Rosaura confirma todo mostrándose enamorada de él ya que utiliza expresiones como: “un gran maglione bianco che gli stava un po’ largo cascandogli da tutte le parti, con un bel disordine che veniva voglia di metterlo un po’ a posto...E invece non avevi coraggio di toccarlo, perché stava bene così”¹⁶⁹ y “Altro che studente! Un professore, era! Un vero filosofo!”¹⁷⁰. Su hermana se ríe y más adelante descubriremos el porqué, además le pide si ha tenido una relación sexual con él y Rosaura mintiendo dice que sí. Carmen sigue riéndose y Rosaura admite que se ha enamorado de él, su hermana exclama: “Non fosse mai venuto qui, non fosse mai finito,

¹⁶⁶ Ibidem, p.97

¹⁶⁷ Ibidem, p.101

¹⁶⁸ Ibidem, p.102

¹⁶⁹ Ibidem, p.106

¹⁷⁰ Ibidem, p.107

povero ragazzo, su questa vecchia pancia!...Ah! Ah! Ah! Lasciami ridere adesso, perché quando saprai... Altro che ridere! Ah! Ah! Ah!”¹⁷¹. a partir de lo que dice Carmen se puede imaginar un final parecido a lo del primer sueño. En el episodio siguiente encontramos Basilio que se refleja dentro de un espejo de la misma manera del Basilio de la primera historia, Basilio llama a sus dos siervos Melainos y Leucos ordenándoles que vuelvan a C’an Mulet y dice que ya saben lo que tienen que hacer. Esta escena no tiene una intención clara y puede ser interpretada como la repetición de la historia de Pablo, en el sentido de que Melainos y Leucos tienen la tarea de detener los chicos de las chabolas destinados a vivir en las casas de los ricos en la avenida de los mártires de la Falange, repitiendo de esta manera lo que pasaba en *La vida es sueño*. Esta interpretación puede ser justificada por las palabras de Basilio que exclama:

E tempo! Si deve
 ripetere il rito. Certo, voi ricordate le strade,
 le stesse già mille volte percorse dai vostri piedi
 di sicari fedeli: eppure...
 La scadenza questa volta è su un’epoca
 totalmente nuova, senza equivalente nel Passato.
 Chi l’avrebbe mai detto che quei bambinucci
 tripudianti, attaccati alle gonne delle antiche madri
 ancora adolescenti... Su di loro si compie il passaggio.
 La novità, ripeto, è totale. Non so, chi dorme,
 su quale mondo riaprirà stavolta gli occhi.”¹⁷²

“Ciò che mi chiedo è se varrà ancora la legge
 della più lunga durata dell’amore sul sogno;
 se si perpetuerà, ancora,
qualcosa di continuo di sogno in sogno;
 e che cosa, il Potere che mi è dato, ricaverà
 dall’illusione di una nuova vita.”¹⁷³

La acción vuelve a las chabolas donde un cura va a visitar Rosaura, la encuentra con los ojos enrojecidos y le dice que tiene que contarle algo que tiene que ver con sus ojos, le revela que Carmen le ha contado que ha conocido un chico llamado Pablo Ortega y

¹⁷¹ Ibidem, p.110

¹⁷² Ibidem, p.112-113

¹⁷³ Ibidem, p.113

Frías con quien ha tenido una relación sexual. Rosaura confirma todo y le confiesa también que sus ojos enrojecidos tienen que ver con el hecho de que Pablo no volverá. El cura le anuncia que está allí porque tiene una noticia que le dará mucha alegría pero al mismo tiempo mucho dolor. El cura le explica que Pablo no volverá pero no por su decisión; le pregunta una vez más si es verdad que han tenido una relación íntima y finalmente Rosaura le confiesa que no pero que está dispuesta a tenerla si vas a volver, el cura le dice que nunca podrá tener algo con Pablo y el porqué tiene que ver con su historia personal. De hecho Pablo es su hijo y el cura le cuenta lo que su hermana y su madre le han escondido por dieciséis años:

Eri una bambina, come scioccamente si dice,
quando hai conosciuto Sigismondo detto El Hijo,
che aveva vent'anni, ed è poi finito alla Granátula
direttamente dalla caserma: e adesso è là
con la testa pelata e il corpo tutto pieno
di sfregi e cicatrici. Ma non aveva ancora ammazzato
nessuno, e non aveva ancora cercato di ammazzarsi,
quando ti ha fatto fare il figlio.
Un figlio maschio, con gli occhi castani
e i capelli castani. L'hai visto appena,
non hai fatto in tempo neanche a sapere come si chiamava,
...
Hai subito la violenza di un ragazzo, senza odiarlo.
Hai fatto un figlio e l'hai perduto, senza protestare.
Hai pianto, in silenzio, senza disturbare nessuno.
Poi pian piano hai dimenticato tutto, senza vergognartene.
...
tua madre, tua sorella sanno fare delle cattive azioni,
ecco tutto. Si difendono, poverine, con le unghie,
coi denti. In conclusione, tu, per tutti questi anni,
hai creduto di aver perduto un figlio – così
com'è destino delle madri miserabili. Tuo figlio, invece,
è vissuto in una bella casa nella più bella via
di Barcellona – dedicata ai Martiri della Falange!
Lì, egli è vissuto, appunto, come vive
chi abita in quei palazzi: da ricco, da potente.
Ai signori che l'hanno adottato, tua madre e tua sorella
chiedono soldi: oh, non tanti!
Non spingono le pretese del loro (chiamiamolo così)
ricatto, oltre la modica cifra di qualche migliaio di pesetas:
ma hanno sempre avuto paura che, se tu avessi saputo,
non ci saresti stata, e con la tua inopportunità
avresti rovinato tutto il loro bel piano.

Così, esse hanno seguito passo passo la vita di Pablo;
non l'hanno perduto d'occhio un giorno; ed è appunto a me
che sono venute a rivolgersi, adesso che tu l'hai conosciuto.¹⁷⁴

El episodio XII se abre como los dos precedentes sueños, la historia es ambientada en Barcelona siempre en 1967, Rosaura es una mujer madre de dos hijos casada con Basilio, se trata de una familia de la burguesía media. A diferencia de las otras dos historias Rosaura, después de un breve momento de extrañamiento en que no reconoce nada de lo que la rodea, parece volver en sí, dice que ha soñado algo pero no recuerda nada de este sueño y empieza a hablar invirtiendo el orden de las palabras: “La penna di Carmen era gualcita...E il grembiolino di Carlos era senza punta”¹⁷⁵. Su hermana, Agostina se da cuenta de que Rosaura ya no sabe elegir las palabras y por lo tanto se ve obligada a llamar un medico. El siguiente episodio es ambientado en un manicomio, así que es fácil entender que Rosaura ha sido ingresada. Su marido Basilio habla con el médico Manuel y le pide informaciones sobre su salud y le pide cuándo Rosaura podrá volver a su casa y el doctor le dice que está mejor y que se recuperará completamente dentro de la siguiente primavera aludiendo al mayo del '68. Manuel explica al marido la enfermedad de Rosaura diciendo que se trata de afasia reconduciendo su malestar a su condición social: “La nostra paziente era un vaso semivuoto, perché non si era riempita del Bene Borghese... la disadattata”¹⁷⁶. La conversación se convierte en un discurso político, Manuel y Basilio hablan del espíritu de la burguesía, de hijos revolucionarios y del poder y volviendo a Rosaura el doctor dice que:

la sua afasia è una scusa per non raccontare i suoi sogni.
Finge di non distinguere i nomi delle cose,
semplicemente perché le cose erano troppo cattive:
vivere tra esse era come vivere in un lager.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ibidem, p.121-123

¹⁷⁵ Ibidem, p.128-129

¹⁷⁶ Ibidem, p.134

¹⁷⁷ Ibidem, p.136

Es evidente la referencia al campo de concentración, *lager*, como metáfora de la condición burguesa, referencia que volverá también al final de la obra. Según Manuel Basilio no es que un “compagno piccolo borghese adulto, voluto dalla società e Benedetto da Dio”¹⁷⁸ y su nombre no forma parte del sistema lingüístico de Rosaura, Basilio le revela que quiere volver a formar parte de ese sistema cuanto antes y Manuel otra vez hace alusión al mayo del '68 diciéndole que quizás podrá hacer algo dentro de la primavera: “Il massimo per la primavera del '68, ripeto, mettiamo a Maggio... se proprio ci tiene!”¹⁷⁹. La referencia a las protestas del '68 es muy importante porque como analizaré más adelante la obra se configura como una crítica a las manifestaciones estudiantiles. El diálogo entre los dos sigue, Manuel le asegura que Rosaura volverá a su vida habitual, no a la realidad sino a su condición burguesa: “Così Rosaura che ha trovato il modo di disobbedire senza essere disobbediente, ritornerà a obbedire senza essere obbediente”¹⁸⁰. El episodio XIV se desarrolla en casa de Basilio y Rosaura, la ocasión es la celebración de la vuelta de Rosaura, Basilio celebra su regreso de esta manera: “una creatura rientra nel mondo. Una figlia prodiga ritorna dal padre...”¹⁸¹. La fiesta sigue aunque se oyen extraños ruidos y gritos procedentes de la calle, Basilio propone un brindis para la recuperación de Rosaura y exclama:

Grazie di aver riaccettato le regole
a cui hai contro voglia educato tua figlia:
essa continuerà la tua lotta
di borghese smarrita¹⁸²

Basilio resume la situación de Rosaura diciendo:

Tu, Rosaura, non hai voluto accettare,

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Ibidem, p.138

¹⁸⁰ Ibidem

¹⁸¹ Ibidem, p.140

¹⁸² Ibidem, p.143

per un certo periodo, questa vita rigidamente
contenuta tra le istituzioni: e,
attraverso la follia e la degenerazione della lingua,
hai chiesto alla storia di intervenire,
quasi fosse essa l'autorità.
Tu sbagliavi: era proprio quest'umile e oscura
vita – che rifiutavi come atrocità borghese –
il vero grande valore. Adesso l'hai capito.
Evviva!¹⁸³

Desde fuera siguen los gritos y se oyen también disparos; alguien llama a la puerta, se trata de Enrique, un estudiante que llega de Madrid para participar a una manifestación estudiantil, Basilio pregunta a Enrique si juntos a los estudiantes manifiestan también los obreros y Enrique dice que no, por el momento son los únicos que manifiestan pero con el tiempo se adjuntaran también los obreros. Enrique dice que el objetivo de los estudiantes es *obtener todo* y no según el sentido común sino según la *imaginación*. Enrique afirma que: “L’esplosione rivoluzionaria che farà cadere da sé il vecchio potere rigenererà il nuovo”¹⁸⁴ y cuenta a Basilio y a Rosaura su vida y las razones por las cuales ha decidido de viajar hasta Barcelona; durante su cuento Rosaura se duerme y después de un rato también Enrique hace lo mismo. Los dos se duermen juntos y Basilio en ese acontecimiento reconoce una cierta complicidad y se pregunta si se trata de la eterna victoria de los inocentes y piensa que es el momento oportuno para avisar la policía o aún mejor la Falange ya que considera el joven estudiante un delincuente político. La acción es interrumpida por el tercer estásimo en que el *speaker* advierte que la siguiente escena tiene que ser imaginada como si se desarrollase dentro de una fotografía que representa a un campo de concentración. De hecho el episodio XV se abre con Basilio que afirma que dentro del lager todo está en orden, Basilio no está sólo, con él encontramos también Melainos y Leucos que se declaran a su disposición: “ché

¹⁸³ Ibidem, p.144

¹⁸⁴ Ibidem, p.150

sempre todo, como lo mandaste, queda efectuado”¹⁸⁵. Lo de Basilio es un discurso sobre el poder, en efecto Basilio encarga a los dos de despertar Rosaura pero con delicadez, de manera que Rosaura se pueda recordar su sueño ya que:

È giunto
il momento che deve ricordarlo. Sapere
dov'era prima di essere qui. Confrontare
una realtà morta con una realtà vivente.
D'altronde, miei poliziotti, è l'ultima
volta che vi dò questo incarico. Da ora in poi
non ci saranno più *altri luoghi* dove risvegliarsi¹⁸⁶

En el último episodio Rosaura se despierta recordando su sueño y es feliz por lo que el sueño le ha dicho; cuenta a su marido que su verdadera vida no se desenvuelve en un palacio, ni en una torre, ni en una casa pequeña-burgués sino, en realidad, en un campo de concentración:

la mia vera vita si svolge, in realtà,
in un lager, in un gelo tenebroso. Nello
stanzone dove sono chiusa, entra
un po' di sole, riflesso dalla neve. Fuori
abbaiano i cani. Le SS ascoltano grammofoni.
Sui castelli di brande, in fila, stanno
distesi i dannati: bianchi come di gesso sulle
coperte grigie di polvere gelata. Hanno
le braccia fuori, abbandonate, le braccine
stecchite.¹⁸⁷

La estancia en el campo de concentración es interrumpida por un canto, canto que avanza e invade poco a poco todo el lager, se trata de los obreros que liberan a los detenidos:

Poi, non si è dileguato del tutto l'ultimo resto
della luce, *che ecco, si sente un canto*.
Ma è un canto diverso: non è quello dei sicari,
quello degli angeli dei padroni...
È un canto sentito dai bambini
quando la Spagna era libera e sui municipi
c'erano bandiere rosse. Quel canto
avanza: si fa sempre più distinto; è un numero

¹⁸⁵ Ibidem, p.159

¹⁸⁶ Ibidem, p.160

¹⁸⁷ Ibidem, p.162

immenso di persone che lo canta: sembra
una marea, che avanza e invade piano piano il lager.

...
entrano gli operai. Hanno bandiere rosse
strette nei pugni, con le falci e i martelli;
hanno i mitra imbracciati; hanno fazzoletti
rossi annodati al collo, sui colletti anneriti
delle tute; portano vestiti, cappotti,
cibi; ecco ci vengono vicini, ci abbracciano, baciano
i nostri visi senza carne, le nostre
carni putrefatte; ci rialzano, ci sorreggono, come fratelli,
ci danno le vesti, ci aiutano a vestirli; ci
offrono cibi da mangiare; ci versano nelle borracce
del vino; lo bevono con noi, brindano; e se a noi
vengono le lacrime agli occhi, piangono anche loro,
di gioia, tornandoci ad abbracciare. « Siete liberi» – ci ripetono,
come se non fossimo più in grado
di capire queste parole – « Siete liberi!»¹⁸⁸

El campo de concentración idealmente liberado por los obreros-partisanos es concebido como símbolo de esperanza. Sin embargo Basilio interpreta el cuento de Rosaura de esta manera:

Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero
un bellissimo sogno. Ma io penso
(ed è mio dovere dirtelo) che proprio
in questo momento comincia la vera tragedia.
Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai
Si può dire che potrebbero essere anche realtà.
Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
esso è un sogno, niente altro che un sogno.¹⁸⁹

Por lo tanto la obra se cierra con la respuesta cínica del marido burgués que dice que es propiamente. En ese momento que empieza la verdadera tragedia porque lo que ha soñado Rosaura no puede ser que un sueño. Según la crítica con esta última escena Pasolini profetiza y anticipa la desaparición progresiva de la clase obrera.

¹⁸⁸ Ibidem, p.164

¹⁸⁹ Ibidem, p.165

3.3 Las temáticas

La libertad y el sueño: metáforas del poder, de la burguesía y de las contestaciones estudiantiles

A diferencia de *La vida es sueño*, el drama de Pier Paolo Pasolini puede ser considerado exclusivamente como drama político, ya que los tres sueños que se suceden dentro de la obra comparten como característica común la incapacidad de escaparse y de evadirse de la propia condición social, puesto que el estatus social constituye un freno a la libertad. En efecto las tres protagonistas pertenecen a clases sociales distintas pero todas consideran la realidad circunstante como un obstáculo, como algo susceptible de reprimirle: por lo tanto la única solución es alejarse de la realidad y esto es posible sólo a través del sueño.

Por tanto las temáticas principales son la libertad y el sueño, Pasolini decide desarrollar estos dos temas relacionándolos y haciendo constantemente referencia a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca a partir de la estructura de la obra. De hecho se trata de una tragedia, compuesta en versos y divididas en episodios y estásimos, que por su estructura remiten al teatro griego, medieval y barroco. La referencia a la obra maestra de Calderón de la Barca se nota ya a partir del título, que es constituido por un nombre propio: *Calderón*. Con el título Pasolini no se refiere solamente al dramaturgo y a su obra más prestigiosa, en efecto al mismo tiempo hace referencia a toda una época: el siglo XVII, es decir el barroco. Calderón de la Barca no es la única referencia al barroco español ya que dentro de la obra encontramos una clara referencia a Velázquez y a su pintura *Las Meninas*. El cuadro de Velázquez ya había sido incluido en el episodio cinematográfico *Che cosa sono le nuvole?*, que formaba parte de la película colectiva

Capriccio all'italiana de 1968. Según Graciela Fernández Toledo, dentro de la película, el cuadro constituye un verdadero prólogo, un metalenguaje sobre la teoría de la representación.¹⁹⁰ Dentro de la obra *Calderón, Las meninas* constituye un espejo en que Basilio y Lupe se reflejan en las figuras de Felipe IV y Mariana de Austria. La conversación entre Basilio y Lupe trata del amor, o mejor del amor burgués, es decir el amor que tiene cuenta del sentido social, por tanto se revela un discurso sobre la sociedad conyugal burgués pronunciado por la pareja que dentro de la obra representa el ápice de la clase burgués, es decir el rey Basilio y la reina Lupe. El mensaje del discurso es que el poder y el orden garantizan la unicidad y es gracias a la unicidad que la vida puede convertirse en una verdadera vida, según el representante de la clase burguesa sólo por medio de la unicidad se puede vivir realmente.

De todas maneras la alusión a *La vida es sueño* es sin duda la referencia principal de la obra, en efecto Pasolini cita claramente el drama y propone un resumen, que al mismo tiempo es una interpretación de *La vida es sueño*:

C'era un re, profeta, che aveva letto nel futuro
che suo figlio (Sigismondo, guarda caso, come me)
l'avrebbe ucciso. Lo fece allora chiudere in una torre,
incatenato, allontanandolo come un mostro dalla vita.
Ma un giorno, il re si pentì. E volle
fare un esperimento, per verificare le sue profezie.
Fecce liberare il figlio, dopo averlo fatto
profondamente addormentare con leggendari narcotici,
e lo fece risvegliare nella reggia, in un letto
stupendo, tutto lino e broccati. Per Sigismondo,
questo era un sogno, evidentemente. Nel sogno, però,
vide una donna, di cui si innamorò. Il sogno era destinato
a finire (e infatti Sigismondo fu rinchiuso di nuovo,
riaddormentato nella sua torre) : il sogno era destinato a finire,
ma non quel suo amore. Nel nuovo
sogno un senso continuava. Cosa
ha voluto dire, con questo, Calderón?¹⁹¹

¹⁹⁰ Fernández Toledo, p.230, <http://www.romaniaminor.net/ianua/Ianua08/12.pdf>

¹⁹¹ Pasolini, 2010, p.73

Este fragmento demuestra cómo el autor hablando de *La vida es sueño* se centra sobre todo en la temática del sueño. Resulta evidente la diferencia en el tratamiento del sueño en las dos obras, de hecho en *La vida es sueño* Segismundo sueña y quiere seguir soñando ya que es convencido que la realidad no existe porque en su opinión la realidad, es decir la vida, al final no es que un sueño. Mientras que en *Calderón* el sueño es una metáfora que indica la huida, la evasión y la conquista de las ilusiones y de las utopías. Según Raoul Precht Pasolini con respecto a *La vida es sueño* explota las dimensiones alegóricas, retoma las temáticas principales como el sueño, el aislamiento y el desengaño reinterpretándolos y convirtiéndolos en un medio de lucha poética contra la degeneración del mundo circunstante.¹⁹² Según la crítica la tragedia *Calderón*, por todas estas referencias a la obra maestra de Calderón de la Barca, puede ser considerada y clasificada como una reescritura o refundición de *La vida es sueño*. En opinión de Guido Santato el término reescritura tiene que ser interpretado de esta manera:

il rifacimento è sempre in Pasolini ricreazione in forma di *pastiche*, contaminazione dell'originale con elementi ad esso eteronomi: storici, ideologici, stilistici, autobiografici...¹⁹³

Volviendo a las temáticas de la obra, como ya he dicho anteriormente las principales son la libertad y el sueño, la libertad porque constituye el deseo más grande de todas las tres protagonistas y el sueño porque representa la única escapatoria posible. La libertad es presentada en la obra como algo inalcanzable, se subraya la imposibilidad de huir de la propia condición social, que es representada a través de la metáfora del *lager*, es decir vivir en un ambiente burgués es como vivir en un campo de concentración. Es por esta razón que las protagonistas desconocen la realidad que las rodea, ya que esta realidad es reprimida y por lo tanto no la reconocen como propia. Rosaura cada vez que se

¹⁹²Precht, p.269-270, <https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel-nome-del-padre>

¹⁹³Santato, 1980, p.281

despierta no reconoce nada y nada le pertenece, el espacio familiar y las relaciones personales se convierten en algo extraño, no reconoce su hermana así como no reconoce la habitación en que se encuentra, tampoco se recuerda de sus padres y de sus hijos. La libertad tiene inevitablemente que ver con el sueño, ya que el mensaje de la obra parece ser que la libertad sólo puede ser soñada, de hecho la libertad parece como algo ilusorio e inalcanzable que sólo puede ser imaginada y por lo tanto soñada. El sueño no es solamente el medio para intentar alcanzar la libertad, al mismo tiempo es la única posibilidad de huir de la vida y de los lugares dominados por el poder. Sin embargo el poder no deja a Rosaura la posibilidad de vivir soñando y es por ese motivo que es internada en un manicomio, manicomio que es representado como algo parecido a una cárcel y a un convento y que remite a la torre de Segismundo en *La vida es sueño*. El manicomio, la cárcel, el convento y la torre se parecen porque comparten la misma finalidad, es decir defender el poder. En *La vida es sueño* Segismundo se encuentra encarcelado en una torre porque su padre, el rey Basilio, quiere evitar la sentencia del horóscopo, que ha profetizado que su hijo creciendo se convertirá en un tirano y en el culpable de la decadencia de su reino. Mientras que en *Calderón*, en particular en la primera y en la última historia, Rosaura es ingresada en un manicomio con el aparente objetivo de ser ayudada para recuperarse y volver pronto a su vida habitual, en realidad el único objetivo es restablecer el control sobre ella, es decir someterla de manera que vuelva cuanto antes a portarse respetando las conveniencias sociales, o sea como el poder ha decidido. La metáfora del sueño y la búsqueda de la libertad son las temáticas principales y Pasolini las emplea para hacer de su obra una tragedia sobre el poder y una contestación en contra de la burguesía. El mismo autor ha confirmado que se trata de una obra sobre el poder cuya temática principal es el enfrentamiento entre el individuo y

el poder. Esto es lo que afirma Pasolini en la reseña de su obra, escrita como respuesta a Adriano Sofri que había afirmado que:

dal punto di vista personale la tragedia lo interessa anche, ma dal punto di vista politico non ha commenti da fare, la sua rilevanza è nulla, non ha peso.¹⁹⁴

En su artículo publicado por primera vez el 18 de noviembre de 1973 en el periódico *Tempo* con el título: *Perché dicono che il mio Calderón non ha peso politico?*, Pasolini afirma que *Calderón* constituye una de sus más seguros éxitos formales y que pertenece totalmente a la actualidad política aunque prefiere que la clave de lectura sea la política platónica. *Calderón* pertenece profundamente a la actualidad política de la época en que ha sido escrita, en particular por la tercera historia porque a diferencia de las primeras dos, donde Rosaura se despierta antes en un ambiente aristocrático y luego en contexto del lumpen proletariado, en la última historia la protagonista se despierta en una casa de la media burguesía entre 1967 y 1968, en la época del boom económico y de las contestaciones estudiantiles. En ese contexto medio-burgués Rosaura no consigue readaptarse y ambientarse y el resultado es la neurosis y la afasia; en efecto Rosaura empieza a hablar invirtiendo el orden de las palabras y por tanto es ingresada en un manicomio. En esta última historia, como afirma el mismo autor en su artículo, todas las temáticas y todos los discursos de los personajes tienen supuestamente que ver con la actualidad política. En particular se trata del '68, es decir de las protestas estudiantiles, que constituyen una nueva manera de oponerse al poder, a través del personaje de Enrique y se trata también de la clase obrera por medio de las preguntas de Basilio a Enrique sobre la participación de los obreros a las manifestaciones y por medio del sueño de Rosaura, que según Basilio es un simple sueño, nada más que un sueño, subrayando la imposibilidad de un verdadero ascenso al poder por parte de los

¹⁹⁴Pasolini, 2010, p.422

obreros. Pasolini subraya que *Calderón* es esencialmente un drama político y que Adriano Sofri, líder de *Lotta continua*, y todos los otros revolucionarios no quieren reconocerlo así como es. Es necesario considerar la dimensión política porque Rosaura cada vez que se despierta se encuentra en una dimensión completamente ocupada por el poder y según Pasolini la relación con el poder es la primera relación que todos nosotros experimentamos naciendo. Rosaura se revela incapaz de vivir en su condición burgués y según el autor representa el chivo expiatorio mientras que Basilio representa el poder, en efecto en la primera historia Basilio es el rey y el padre fascista, en la segunda es una abstracción y por último es el marido burgués biempensante representante absoluto del Poder burgués. Pasolini al final de su artículo invita a los jóvenes revolucionarios a reflexionar y a meditar sobre lo que realmente es el poder, ya que ellos, en opinión del autor, tienen una relación íntima con el poder aunque lo critiquen.

El discurso sobre las contestaciones estudiantiles es un argumento que le interesa mucho y por consiguiente sobre el cual ha escrito mucho. Desde el principio de las polémicas Pasolini ha defendido los policías y los obreros y también dentro de esta obra hace una alusión provocadora a la separación entre obreros y estudiantes. El autor identifica los estudiantes con los hijos de la burguesía mientras que identifica los policías con los hijos del lumpen proletariado del sur Italia, pero dentro de la obra se refiere a los obreros andaluces. Como ha subrayado la crítica en esta obra Pasolini habla de esta separación pero no con el habitual tono negativo sino que parece ser más comprensivo respecto a lo que había declarado precedentemente. En opinión de la crítica la razón de esto edulcoramiento es que en el período en que escribe la obra su crítica va dirigida a la televisión y a su capacidad niveladora, televisión que pone al mismo nivel los estudiantes y los obreros, por tanto gracias al poder de homologación

que detiene la television ya no existe ninguna separación. Pasolini aclara su posición con respecto a este argumento con la poesía *Il PCI ai giovani*, escrita algunos días después de las contestaciones que se desarrollaron en la sede de arquitectura Valle Giulia de la universidad de Roma y publicada en el periódico *L'Espresso* el 16 de junio de 1968:

È triste. La polemica contro
il PCI andava fatta nella prima metà
del decennio passato. Siete in ritardo, figli.
E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
quelli delle televisioni)
vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
delle Università) il culo. Io no, amici.
Avete facce di figli di papà.
Buona razza non mente.
Avete lo stesso occhio cattivo.
Siete paurosi, incerti, disperati
(benissimo) ma sapete anche come essere
prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccoloborghesi, amici.
Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti!
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.
Quanto a me, conosco assai bene
il loro modo di esser stati bambini e ragazzi,
le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui,
a causa della miseria, che non dà autorità.
La madre incallita come un facchino, o tenera,
per qualche malattia, come un uccellino;
i tanti fratelli, la casupola
tra gli orti con la salvia rossa (in terreni
altrui, lottizzati); i bassi
sulle cloache; o gli appartamenti nei grandi
caseggiati popolari, ecc. ecc.
E poi, guardateli come li vestono: come pagliacci,
con quella stoffa ruvida che puzza di rancio
fureria e popolo. Peggio di tutto, naturalmente,
e lo stato psicologico cui sono ridotti
(per una quarantina di mille lire al mese):
senza più sorriso,
senza più amicizia col mondo,
separati,
esclusi (in una esclusione che non ha uguali);
umiliati dalla perdita della qualità di uomini
per quella di poliziotti (l'essere odiati fa odiare).

Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care.
Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia.
Ma prendetevela contro la Magistratura, e vedrete!
I ragazzi poliziotti
che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione
risorgimentale)
di figli di papà, avete bastonato,
appartengono all'altra classe sociale.
A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra! In questi casi,
ai poliziotti si danno i fiori, amici.
[...]¹⁹⁵

Pasolini critica las protestas estudiantiles porque ve en los estudiantes revolucionarios a los hijos de la burguesía y ve que estos estudiantes dicen de oponerse a la burguesía y a las instituciones pero lo único que hacen es enfrentarse con los policías, que son los hijos del lumpen proletariado y de los campesinos que bajo las disposiciones de la burguesía defienden luchando ideales e intereses que en realidad no les pertenecen. En Caderón así como en todas sus otras obras teatrales, cinematográficas, poéticas y narrativas, la verdadera temática y el real objetivo del autor es, más o menos explícitamente, la contestación de la clase burguesa. Resulta interesante la afirmación que hace Pasolini, en la ya citada entrevista con Jon Halliday, a propósito de su posición política:

La mia posizione non è molto convenzionale, e in realtà non è neppure definibile. Ha una base emozionale che probabilmente nasce dalla fanciullezza e dal conflitto con mio padre e con l'insieme della società piccoloborghese. Il mio odio per la borghesia non è documentabile né passibile di discussione. C'è e basta. Non è però una condanna moralistica; è una condanna totale e senza indulgenze, ma è basata sulla passione, non sul moralismo. Il moralismo è una malattia tipica di parte della sinistra italiana, che ha immesso atteggiamenti moralistici del tutto borghesi nell'ideologia marxista, o quanto meno comunista.¹⁹⁶

¹⁹⁵Pasolini, http://www.pasolini.net/poesia_ppp_pciaigiovani.htm

¹⁹⁶Halliday, 1992, p.40

4 Comparación entre Calderón de la Barca y Pier Paolo Pasolini

Con el objetivo de demostrar que la obra *Calderón* puede ser considerada una reescritura o refundición de *La vida es sueño*, en los dos anteriores capítulos he tratado de las dos más importantes temáticas que comparten las obras en cuestión, o sea la libertad y el sueño. En ambas obras constituyen el eje temático aunque sean concebidas y desarrolladas de manera diferente. En *La vida es sueño* de Calderón de la Barca la libertad tiene que ver con el libre arbitrio y con el destino y propende a subrayar la condición trágica del hombre, todos temas claves de la época barroca. En consecuencia la libertad está ligada al sueño puesto que la libertad, así como la realidad, se caracteriza por ser efímera y por lo tanto la metáfora del sueño sirve para destacar la ambigüedad y la incomprendibilidad del confín entre realidad y ficción. De la reflexión filosófica sobre el carácter efímero e inverosímil de la realidad y de la consiguiente comparación con el sueño se ha ocupado Descartes, que en *Meditaciones metafísicas* afirma:

He de considerar aquí que soy hombre y, por consiguiente, que tengo costumbre de dormir y de representarme en sueños las mismas cosas y aun a veces cosas menos verosímiles que esos insensatos cuando velan. ¡Cuántas veces me ha sucedido soñar de noche que estaba en este mismo sitio, vestido, sentado junto al fuego, estando en realidad desnudo y metido en la cama! Bien me parece ahora que, al mirar este papel, no lo hago con ojos dormidos; que esta cabeza que muevo no está somnolienta; que si alargo la mano y la siento, es de propósito y a sabiendas; lo que en sueños sucede no parece tan claro y distinto como todo esto. Pero si pienso en ello con atención, me acuerdo de que, muchas veces, ilusiones semejantes me han burlado mientras dormía; y, al detenerme en este pensamiento, veo tan claramente que no hay indicios ciertos para distinguir el sueño de la vigilia, que me quedo atónito, y es tal mi extrañeza, que casi es bastante a persuadirme de que estoy durmiendo.¹⁹⁷

Al contrario en *Calderón* de Pier Paolo Pasolini la libertad y el sueño adquieren un sentido diferente, en este caso la libertad es entendida como capacidad de escaparse, de huir de una condición social interpretada como un freno, la libertad por tanto es deseo y

¹⁹⁷ Moreno Castillo, 2004, p.122

propiamente por eso se relaciona a la temática del sueño. Efectivamente el sueño es la única dimensión y espacio en que se puede imaginar una vida y una realidad diferente, es decir es el único medio de evasión de la realidad. El tratamiento diferente de esas temáticas tiene que ver con los distintos objetivos y propósitos de los dos autores, que también no omitiendo temáticas puramente filosóficas y por lo tanto siempre actuales como la libertad y la vida concebida como un sueño, reflejan claramente las épocas históricas en las que las dos obras han sido escritas. Propiamente por esa razón en este último capítulo quería profundizar otras temáticas que las dos obras comparten con la finalidad de subrayar el hecho que es verdad que la obra de Pasolini se inspira y se basa en la obra de Calderón de la Barca y por lo tanto puede ser definida una reescritura, como afirma Francesca Falchi, autora de “*El Juanero*”, *Pasolini e la cultura spagnola*:

L’influsso spagnolo più evidente è sicuramente rappresentato dalla riscrittura del celebre *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, da cui Pasolini riprende i temi del potere, del sogno e, ancor di più, della diversità.¹⁹⁸

Pero al mismo tiempo ya que desarrolla los mismos temas pero con intenciones diferentes e introduce también temáticas nuevas tiene que ser inevitablemente considerada como obra del todo original e independiente. Las temáticas que quería profundizar son el conflicto padre-hijo, la relación individuo-poder y la ideología de la prisión.

¹⁹⁸ http://www.pasolini.net/libri_francesca-falchi.htm

4.1 El conflicto padre-hijo y la relación individuo-poder

Por lo que concierne a *La vida es sueño*, la crítica ha evidenciado que la estructura de la obra así como el desarrollo de la relación entre padre e hijo se parece en algunos elementos con el *Edipo rey* de Sófocles, hasta el punto que muchos críticos han definido la obra como versión cristiana del *Edipo*. Hablando de la estructura, la semejanza más evidente se encuentra al principio de las obras, efectivamente ambos protagonistas sufren una predicción y una consecuente punición. En *La vida es sueño* Segismundo es víctima de la predicción de un horóscopo, ya que su padre interrogando los astros descubre que su hijo con el pasar de los años se convertirá en un tirano cruel y capaz de conducir su reino a la decadencia, llegando incluso a matar su mismo padre. En *Edipo rey* Edipo sufre una predicción parecida, de hecho su padre Layo, rey de Tebas, preocupado por el hecho de no tener herederos consulta el oráculo de Delfos que le asegura que no se trata de ninguna manera de una desgracia ya que si tiene un hijo este hijo lo matará y se casará con su mujer, con la que tendrá hijos y además varias catástrofes y desgracias afectarán la ciudad de Tebas. Ambos protagonistas según la predicción que sufren reciben una punición, Segismundo es encarcelado en una torre mientras que Edipo sufre un castigo físico: en efecto su padre Layo le atraviesa con fíbulas los pies. Al contrario encontramos divergencias en el desarrollo de la intriga y sobre todo a ser diferente es el desenlace de las dos obras, en efecto Edipo después de haber descubierto la verdad y el consecuente suicidio de su esposa-madre Yocasta se quita la vista, la de Edipo es en todo y por todo una tragedia. Mientras que las vicisitudes de Segismundo se resuelven con un desenlace feliz, de hecho Segismundo contrariamente a la predicción del horóscopo no mata a su padre sino lo perdona, toma

la dirección de su reino y se demuestra monarca correcto y justo. Segismundo no mata a Basilio porque el parricidio no forma parte de la ideología de Calderón, ya que el dramaturgo es un firme partidario del libre arbitrio y de la posibilidad y capacidad del hombre de construirse su propio destino, además el parricidio se opone a la justificación y a la defensa de la monarquía propuesta por Calderón. Es propiamente por esta razón que parte de la crítica ha evidenciado que la obra en realidad no puede ser considerada un drama teológico sino un drama monárquico. Defensor de esta idea es Vittorio Bodini que en *Segni e simboli nella "Vida es sueño"* defiende esta teoría confutando la tesis del drama teológico y afirma:

Il carattere cortigiano (aristocratico) e cittadino dell'assolutismo monarchico calderoniano si rivela nel comportamento di Segismundo verso il soldato che cerca di inserirsi nell'ambito dei favori e doni del vincitore. Quando costui gli chiede quale compenso riceverà per averlo liberato dalla "torre", Segismundo, ormai "águila", dimentico d'essere stato lui il beneficiario della rivolta, ma in questa vedendo solo formalmente (con una formalità che per la mentalità assolutistica di Calderón è anche contenuto) l'offesa alla maestà di Basilio, da punire perciò severamente.¹⁹⁹

Según la reflexión del crítico, el soldado no tiene derecho a una recompensa porque Segismundo siendo un rey católico no necesita del apoyo del pueblo y por lo tanto la condena del soldado simboliza la restauración del orden monárquico. Además del final la más evidente y sustancial diferencia entre *La vida es sueño* y *Edipo rey* es la temática del incesto, que caracteriza la tragedia de Sófocles y que no compare en el drama de Calderón. En cambio el incesto es un elemento que encontramos en *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, de hecho en la primera historia Rosaura se enamora de un amigo republicano de la madre que al final descubre ser su padre y en la segunda historia Rosaura se enamora del joven Pablo y descubrirá que se trata de su propio hijo. Entonces tenemos el amor por el padre, el amor por el hijo y en la última historia el

¹⁹⁹Bodini, 1968, p.209

amor de Rosaura por el joven estudiante Enrique, es decir el amor por la proyección de un hijo. El tema del incesto así como el tema del complejo de Edipo constituyen temáticas centrales que caracterizan toda la obra de Pasolini, son temas que interesan profundamente al autor y que como él mismo afirma tienen que ver con su propia vicisitud personal. Efectivamente Pasolini ha empleado el complejo de Edipo para explicar la relación con sus padres, o sea un amor puro e inocente con respecto a su madre y odio con respecto a su padre, representante del mundo burgués, autoritario y capitalista. En realidad más que del complejo de Edipo es mejor hablar del complejo de Layo en que el autor se refleja completamente, ya que este tipo de complejo quita importancia a la temática del incesto y revaloriza el tema del parricidio. El complejo de Layo es una temática que Pasolini desarrolla en varias obras, entre las cuales se cuentan la obra teatral *Affabulazione* y la película *Edipo rey*, puesto que según el autor el complejo de Layo es la causa de la relación difícil y complicada entre padres e hijos y al mismo tiempo es el fundamento de los conflictos generacionales. Como afirma el padre de *Affabulazione*:

Migliaia di figli sono uccisi dai padri: mentre,
ogni tanto, un padre è ucciso dal figlio – ciò è noto.
Ma come viene l'assassinio dei figli da parte
dei padri? Per mezzo di prigionieri, di trincee, di campi
di concentramento, di città bombardate.
Come avviene invece l'assassinio dei padri da parte
dei figli? Per mezzo della crescita di un corpo innocente,
che è lì, nuovo venuto nella vecchia città, e, in fondo,
non chiederebbe altro che d'esservi ammesso.
Egli, il figlio, getta nella lotta contro il padre
– che è sempre il padre a cominciare –
il suo corpo, nient'altro che il suo corpo.
Lo fa con un odio pieno di purezza, oppure
con la stessa distaccata e ironica dolcezza
con cui ora tu avanzi, con questa donna, i tuoi diritti.²⁰⁰

Y como revela el personaje de la nigromante:

²⁰⁰ Pasolini, 2010, p.266

Eh, si conosce ben poco dei rapporti tra questi padri
e coloro per cui sono *veramente padri*, cioè,
scusi la banalità, i loro figli maschi.
Si è sempre steso un velo su questo,
con la pretesa che si tratti soltanto
di un rapporto di rivalsa o di rivalità.
E la causa della rivalsa sarebbe l'odio per il nonno,
mentre quella della rivalità, sarebbe l'amore per la moglie,
o, in generale, il sesso femminile. È tutto qui?
Non c'è proprio altro?
In ogni rapporto c'è sempre qualcos'altro.
In questo no?²⁰¹

En *Affabulazione* el padre está obsesionado por su hijo y por el deseo de unión con él, dado que no puede satisfacer este deseo y tampoco puede llenar la distancia que lo separa de su hijo, al final llega a matarlo renunciando para siempre a él:

Qui, per una volta, il padre non vuole la morte del figlio, ma il suo amore. Diviene lui figlio, e nel figlio, ragazzo, vede forse il padre, e lo ama, non vuole ucciderlo, ma esserne ucciso, non possederlo, ma esserne posseduto.²⁰²

En la ya citada entrevista con Jon Halliday el autor afirma que en su opinión incesto y parricidio son complementarios puesto que el incesto con la madre es impensable sin que antes no se cometa el parricidio, pero admite que en toda su obra así como en su película *Edipo rey* ha valorado más el incesto porque:

Storicamente parlando io ero in una situazione di rivalità e di odio verso mio padre e perciò ero più libero nel modo di presentare il mio rapporto con lui, mentre l'amore per mia madre è rimasto qualcosa di latente...Forse mi sono sentito inibito nell'esprimerlo in forma artistica, mentre nel presentare il parricidio mi sono lasciato andare liberamente. La cosa deve essere dipesa puramente e semplicemente, presumo, da ragioni freudiane.²⁰³

Pasolini presenta el tema del complejo de Layo no solo en *Edipo rey* sino también en dos obras teatrales, *Porcile* y *Affabulazione*, y además esta es una característica que influencia más o menos directamente toda su amplia obra narrativa, poética, cinematográfica y teatral. Sin embargo su obra autobiográfica por excelencia, como la

²⁰¹ Ibidem, p.245

²⁰² Bazzocchi, 1998, p.143

²⁰³ Halliday, 1992, p.109

mismo autor ha confirmado, es supuestamente la película *Edipo rey*, se trata de una autobiografía metafórica desarrollada a través del filtro del mito. Como ha evidenciado Marco Bazzocchi, Pasolini elige crear un marco contemporáneo y autobiográfico en que introduce la historia mítica de Edipo y el resultado es una película que se centra en la relación entre el incesto y lo sagrado. Es en esta película que emerge la distinción que el cineasta hace entre la relación padre-hijo y la relación madre-hijo, la primera es una relación de tipo histórico y que constituye la base de la relación individuo-poder, mientras que la segunda es una relación íntima y privada y que por tanto se coloca fuera de la historia. Aunque en *La vida es sueño* no aparezca el tema del incesto, la obra de Calderón de la Barca comparte con la de Pasolini la representación del padre como figura autoritaria. En *La vida es sueño* Basilio, padre de Segismundo, encarna completamente la autoridad paterna, puesto que decide el futuro de su propio hijo, lo castiga encarcelándolo en una torre y luego decide de ponerlo a prueba. Por otro lado en *Calderón*, Basilio en la primera historia es el padre de Rosaura e intenta imponer a toda costa su voluntad sobre su hija, de hecho intenta convencerla que su amor por Sigismondo es del todo insensato e inoportuno. En la tercera historia Basilio, en este caso el marido de Rosaura, no le impone solamente su voluntad de marido ya que le impone también una autoridad paterna, intenta someterla a su voluntad de todas maneras, hace todo el posible para persuadirla y obligarla a creer en sus convencimientos, es decir su deseo es convencerla que otro mundo no es posible, que nunca se realizará un vuelco social y que ella sólo puede vivir una vida burguesa y desempeñar su papel de madre y de esposa impuesto por la sociedad. Como ya he afirmado en Pasolini la temática de la autoridad del padre no es sólo un elemento recurrente en toda su obra sino también un dato autobiográfico. A este propósito resulta

muy interesante la lectura de una composición poética escrita entre 1966 y 1967, inicialmente titulada *Who is me*, título luego modificado en *Poeta delle ceneri*. Se trata de una larga composición poética autobiografía en que el poeta recorre algunas de las etapas más importantes de su vida, privada y artística. Quiero citar los versos en que Pasolini habla de su padre, de manera que se comprenda mejor su relación con la figura paterna y la razón de su odio con respecto a su padre, ya que es una temática constante en su producción y sobre todo es un aspecto muy importante en la obra *Calderón*.

La cosa più importante della mia vita è stata mia madre
(le si è aggiunto, solo ora, Ninetto).
Nel '42 in una città dove il mio paese è così se stesso
da sembrare un paese di sogno, con la grande poesia dell'impoeticità,
formicolante di gente contadina e piccole industrie,
molto benessere,
buon vino, buona tavola,
gente educata e grossolana, un po' volgare ma sensibile,
in quella città ho pubblicato il primo libriccino di versi,
col titolo, per allora, conformista di «Poesie a Casarsa»,
dedicato, per conformismo, a mio padre,
che l'ha ricevuto nel Kenia,
– era là prigioniero, vittima ignara e senza critica
della guerra fascista.
Gli ha fatto un immenso piacere, lo so, riceverlo:
eravamo grandi nemici,
ma la nostra inimicizia faceva parte del destino, era fuori di noi.
E segno di quel nostro odio, segno ineluttabile,
segno per un'indagine scientifica che non sbaglia,
che non può sbagliare,
quel libro dedicato a lui
era scritto in dialetto friulano!
Bene, alla fine della guerra
è tornato in Italia, con quel libretto di versi friulani
nella valigia.
Cimelio sacro, ricordo di famiglia, attestato di grandezza
anche futura.
Devo aggiungere che mio padre approvava il fascismo.
«E qui c'è la seconda contraddizione, quella pubblica:
il fascismo non tollerava i dialetti, segni
dell'irrealizzata unità di questo paese dove sono nato,
inammissibili e spudorate realtà nel cuore dei nazionalisti.»
Per questo quel mio libro non fu recensito nelle riviste ufficiali.
E Gianfranco Contini dovette inviare la sua recensione
(la gioia letteraria, quella, più grande della mia vita)
ad un giornale di Lugano.
Con la fine del fascismo, cominciò la fine di mio padre.

Questo del fascismo è un alibi, con cui pure giustifico il mio odio, ingiusto, per quel povero uomo: e devo dire tuttavia ch'è un odio, orrendamente misto a compassione.

Ora che ho immeritatamente quarantaquattro anni, circa l'età che lui aveva al tempo delle mie prime poesie, lo vedo fuori dalla mia storia, in una vicenda che mi è totalmente estranea, in cui io sono un colpevole eroe oggettivo. Perché devo ricordare che, col mio amore iniziale per mia madre, c'è stato un amore anche per lui: e dei sensi.²⁰⁴

Según Marco Bazzocchi es en esta composición que Pasolini por primera vez introduce la cuestión del amor con respecto a su padre, dejando a lado la figura del padre como símbolo del Poder y admitiendo la componente erótica que forma parte de esta relación, como afirma el crítico:

C'è però anche una componente erotica nel rapporto con il padre, e Pasolini la recupera più volte, a cominciare dagli anni sessanta, mettendo da parte la psicanalisi freudiana, fino a che egli stesso si ritrova nella posizione di "padre", cioè di uomo maturo e di intellettuale pubblico.²⁰⁵

Volviendo a la comparación entre las obras, ambas comparten la representación del padre como figura autoritaria y como símbolo del poder, pero existe una diferencia importante entre las dos obras. En efecto en *La vida es sueño* Segismundo concede el perdón a su propio padre, mientras que en *Calderón* la crítica a la autoridad paterna es feroz y no concede atenuantes, aunque la escritura de la obra se coloque en los años en que Pasolini, en el plan personal, reflexiona y reconsidera la relación con su padre.

Como admite en la entrevista con Jean Dufлот de 1969:

Ultimamente, mentre scrivevo *Affabulazione*, una pièce che tratta, come *Teorema* o *Edipo re*, dei rapporti tra genitori e figli (nella fattispecie, di un rapporto "particolare" tra un padre e suo figlio), mi sono reso conto che tutta questa vita emozionale ed erotica che facevo dipendere dal mio odio avrebbe potuto benissimo spiegarsi, anzitutto, con l'amore per mio padre: un amore che deve probabilmente risalire ai miei due o tre primi anni.²⁰⁶

²⁰⁴ Pasolini, http://www.pasolini.net/poesia_ppp_poetaceneri.htm

²⁰⁵ Bazzocchi, 1998, p.141

²⁰⁶ Ibidem

Además en ambas obras el conflicto padre-hijo es metáfora del conflicto entre individuo y poder, poder que en *La vida es sueño* es representado por la monarquía mientras que en *Calderón* es representado por la burguesía. Sobre este aspecto las dos obras se diferencian puesto que el objetivo de los dos autores es del todo diferente. Efectivamente *La vida es sueño* se presenta como una justificación del poder monárquico mientras que *Calderón*, al contrario, es una clara crítica feroz de la clase burguesa.

La vida es sueño se configura como producto del barroco y propiamente por esa razón se coloca dentro del debate sobre el orden jerárquico de las clases sociales y sobre la figura del rey, sobre todo se ocupa de la cuestión de la autoridad del rey, de su origen divina y del poder detenido por el pueblo, es decir si el pueblo tiene o no el derecho de sublevarse contra el gobernante. El rey es obligado a mostrarse autoridad justa y benévola de manera que pueda demostrar que su elección, ocurrida teóricamente por voluntad divina y en realidad por su pertenencia a una cierta familia y por lo tanto a una cierta clase social, no es simplemente el producto de una convención social sino es merecido y justificado por su conducta. El eje del debate, que caracteriza toda la época barroca, es: si el rey ha sido elegido por voluntad divina el pueblo tiene o no el derecho de rebelarse contra el gobierno puesto que el gobernante representa la voluntad de Dios.

Raoul Precht explica:

Por los demás, es este uno de los temas más debatidos del barroco europeo y sobre el que se dan las más diversas opiniones: si Dryden el del regicidio, incluso en casos de abierta y violenta tiranía entre los escritores españoles prevalece, por el contrario, un matiz ligeramente paródico e irónico, o sea la exigencia de crear una ética monárquica que, implicando al rey en una serie de códigos de comportamiento, revela tácitamente la idea de una posible indignidad suya. Ya Santo Tomás, aun excluyendo decididamente el regicidio, había condicionado la legitimidad del señorío monárquico a la observancia del derecho divino y del natural, cuyo depositario es el pueblo. Entre los jesuitas, Laínez, Mariana, Belarmino y Suárez, defienden el derecho del pueblo a deponer al monarca perjuro, y el Concilio de Trento proclamará después que es facultad de toda nación escoger la forma de gobierno que considere más adecuada.

De esta manera, el poder político empieza a perder su carácter trascendente y metafísico.²⁰⁷

La polémica es compleja sin embargo la idea dominante es que es verdad que el rey detiene el poder gracias a la voluntad de Dios pero al mismo tiempo es verdad que el pueblo aceptando la autoridad divina acepta por consecuencia el rey y tiene que demostrarle su consenso. Consecuentemente la rebelión del pueblo se puede aceptar sólo cuando es dirigida a un rey que no respeta la voluntad divina que ha recibido y por tanto al mismo tiempo no respeta el poder indirecto que la población le ha atribuido. Además la insurrección puede ser aceptada solamente cuando tiene como finalidad la sustitución del rey-tirano, culpable de haber violado uno o más principios considerados fundamentales, con otro rey. Calderón en *La vida es sueño* y también en otros dramas trata de argumentos que se sitúan enteramente dentro de este debate, de hecho trata de los límites de la autoridad monárquica, de reyes corruptos por la lujuria, de regicidio, de sublevación popular, de la sucesión al trono y de los problemas que esta puede provocar. Sin embargo resulta evidente que el dramaturgo habla siempre de la institución monárquica pero sin ponerla en tela de juicio ya que cree en la origen divina del poder político, cree y acepta el poder absoluto y centralizado que detiene el rey así como cree que el rey constituye justamente el vértice de la pirámide social. Su lealtad a la corona es justificada por su fe católica puesto que la monarquía española se declaraba valiente defensora de la fe y de la iglesia católica. Por lo tanto Calderón apoya el gobierno monárquico de Felipe II, que con la ayuda del conde-duque de Olivares, se propone de restaurar el sistema monárquico español, proyecto que como sabemos no tendrá éxito. El rey y la clase dirigente se sirven de Calderón así como de todos los otros dramaturgos y escritores de la época con el objetivo de hacer propaganda política

²⁰⁷ Raoul Precht, p.5, <https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel---nome---del---padre>

y de recibir el consenso del pueblo. En opinión de Felipe Pedraza Jiménez es necesario especificar que Calderón no es un absolutista en el sentido general del término sino es un absolutista del siglo XVII, como afirma el crítico:

Nuestro poeta no es el ideólogo de la monarquía de Fernando VII ni de la dictadura de Franco, sino de un proyecto fallido y contradictorio —el que encarnó en un determinado momento el conde-duque de Olivares— que anunciaba formas de organización política racionalizadoras que no llegarían hasta el siglo XVIII. Sus dramas reflexionan irónicamente sobre la necesidad del poder para la supervivencia social e individual, para la protección de las víctimas, para el establecimiento de la justicia y la convivencia. También meditan sobre los límites de la autoridad y desvelan dramáticamente, sin mítines ni sermones, los mecanismos perversos por los que el hombre pasa de ser el fin de la acción política a convertirse en instrumento de la misma.²⁰⁸

Volviendo a la obra *La vida es sueño* Calderón representa la sublevación del pueblo, pero no se trata de una sublevación que tiene como objetivo lo de dar el vuelco al orden social preestablecido, sino de sustituir el rey con el príncipe legítimo heredero del trono.

Como afirma Raoul Precht:

Es oportuno recordar que no se trata de una auténtica revolución que ponga en peligro la dignidad real; más bien, nos hallamos frente a la restauración de un príncipe legítimo. Segismundo, además, se ha despejado a la vida espiritual, dominando las pasiones, con esa prudencia que es virtud, por excelencia, del príncipe perfecto.²⁰⁹

Por lo tanto queda claro que el dramaturgo elabora y desarrolla la temática del conflicto padre-hijo como metáfora del conflicto más amplio entre el individuo y el poder con la finalidad de justificar el poder monárquico en que él cree firmemente, puesto que esa tipología de sistema político es estrictamente liada a la religión católica.

Por lo que concierne a Pasolini, como ya he afirmado *Calderón* se configura como una clara crítica de la clase burguesa y lo mismo se puede decir tomando en consideración toda su obra, ya que el pensamiento del autor se caracteriza por una intensa aversión con respecto a la burguesía. Como el mismo autor declara en una entrevista con Giorgio

Bocca:

²⁰⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez, 2000, p. 64

²⁰⁹ Raoul Precht, p.9, <https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel---nome---del---padre>

Io conduco una guerra su due fronti, contro la piccola borghesia e contro quel suo specchio che è un certo conformismo di sinistra. E così scontento tutti, mi inimico tutti, sono costretto a tenere relazioni complicatissime, fatte di spiegazioni continue.²¹⁰

Pasolini se declara contra la burguesía y el conformismo, contra aquella parte de izquierda italiana que en el fondo es conformista y burgués tanto cuanto la derecha, contra la sociedad de consumo de masas y el poder de homologación de la televisión. En opinión de Bazzocchi la burguesía, desde la perspectiva de Pasolini, no es sólo la definición de una clase social, sino constituye un modelo de vida, de conductas y de pensamientos absolutos que no admiten comparaciones ni escapes. Por tanto en opinión del autor el verdadero conocimiento y la verdadera pasión se pueden desarrollar sólo en oposición con el mundo burgués. Citando las palabras del crítico: “Tutto quanto Pasolini pensa, scrive, produce ha senso solo se lo si inquadra dentro questo rapporto polemico”²¹¹. Adicionalmente Pasolini en la entrevista de 1968 explica a Jon Halliday la diferencia existente entre la burguesía italiana y la europea, primero en Europa septentrional la reforma protestante ha sido la primera revolución burgués mientras que en Italia nunca se ha verificado una revolución parecida, en segundo lugar la burguesía europea ha adoptado la religión protestante y ha sufrido también una revolución liberal, al contrario la italiana se ha desarrollado solamente por imitación de la europea, como declara Pasolini:

In realtà, la borghesia italiana è stranissima: è simultaneamente laica e cattolica, liberale e controriformistica, ossia non è niente. Il qualunquismo è in sostanza la conseguenza di queste contraddizioni, insieme con la degenerazione dell'umanesimo che ne è il principale ingrediente.²¹²

Además de la burguesía el autor se opone también a los estudiantes que participan a las protestas, ya que según el autor se trata de una protesta sólo aparente en que los jóvenes

²¹⁰<http://www.pasolini.net/ideologia05.htm>

²¹¹Bazzocchi, 1998, p.57

²¹²Halliday, 1992, p.39

no creen de verdad dado que son conformistas como sus mismos padres. Estas temáticas y esta aversión no es sólo una de las características principales que marca toda su obra narrativa, poética, teatral y cinematográfica, sino es también objeto de investigación de muchos ensayos y artículos y constituye el eje central de los *Scritti corsari*, colección de artículos publicados entre 1973 y 1975 principalmente en el periódico *Il corriere della sera*. Pasolini se dedica a temáticas de actualidad, de política y de costumbres desde un punto de vista de declarada polémica, provocación y denuncia y a sus lectores se dirige de esta manera:

Forse qualche lettore troverà che dico delle cose banali. Ma chi è scandalizzato è sempre banale. E io, purtroppo, sono scandalizzato. Resta da vedere se, come tutti coloro che si scandalizzano (la banalità del loro linguaggio lo dimostra), ho torto, oppure se ci sono delle ragioni speciali che giustificano il mio scandalo.²¹³

Pasolini en particular, como ya hemos visto concretamente en el precedente capítulo con la poesía *Il PCI ai giovani!*, critica las protestas estudiantiles y el conformismo contra el cual estos jóvenes dicen de luchar pero del cual en realidad son hondamente mancillados. Uno de los más conocidos artículos de la colección es: *7 Gennaio 1973. Il “discorso” dei capelli*. El punto central de ese discurso es el conformismo de los jóvenes que han sido capaz de transformar las melenas en una obligación social. Pasolini cuenta de haber visto por primera vez dos melencos en el vestíbulo de un hotel de Praga, inmediatamente siente antipatía hacia los dos jóvenes dado que han remplazado el tradicional lenguaje verbal con un signo exterior. La elección de las melenas es un señal de protesta y de rebelión contra la clase burguesa y consecuentemente contra el poder y al mismo tiempo es el señal de una ruptura generacional, puesto que las melenas se contraponen al pelo corto de los padres. No obstante la natural antipatía que siente hacia los melencos Pasolini, respetando un

²¹³ http://www.pasolini.net/saggistica_scritticorsari.htm

principio democrático, los defiende de los ataques de la policía y de los fascistas. En 1968, durante las protestas estudiantiles, también en Italia se difunden los melencidos, este acontecimiento es visto por el autor como síntoma de un conformismo absoluto en que las melencidos se convierten en obligación social, puesto que las melencidos ya no expresan “cosas de izquierda” sobrepasando la tradicional división política entre izquierda y derecha. Es propiamente en este uso indistinto de un signo exterior que Pasolini ve la llegada del conformismo también entre los jóvenes, de hecho los jóvenes son y tienen que ser, por culpa de la sociedad, todos iguales, no importa en qué ideales y principios creen ya que lo único que cuenta es que todos compartan el principio del consumismo: consumir y otra vez consumir. Esto es el mensaje que vehicula la televisión y los jóvenes, aún más que otras clases, son incesantemente acosados por la publicidad. En opinión del autor es dentro de esta obligación social que izquierda y derecha se funden y que los jóvenes, independientemente de las orientaciones políticas, se contraponen a los padres:

La condena radical e indiscriminada que han pronunciado contra sus padres —que son la historia en evolución y la cultura precedente— levantando contra ellos una barrera infranqueable, ha acabado por aislarlos, impidiéndoles una relación dialéctica con sus padres. Y sólo a través de dicha relación dialéctica —aunque dramática y extrema— es como habrían podido tomar verdadera conciencia histórica de sí mismos y seguir adelante, «superar» a sus padres. Por el contrario, el aislamiento en el que se han encerrado —como en un mundo aparte, en un gueto reservado a la juventud— los ha retenido en su insuprimible realidad histórica, lo que, fatalmente, ha implicado una regresión. En realidad, han vuelto más atrás que sus padres, resucitando en su espíritu terrores y conformismos, y, en su aspecto físico, convencionalismos y miserias que parecían haber sido superados para siempre.²¹⁴

Por lo tanto las melencidos ya no representan un señal de protesta ideológica sino se convierten en una moda de masificación y de homologación, en un señal de privilegio social y económico así que ya no son un símbolo de libertad, como concluye el autor:

²¹⁴ <http://www.pasolini.net/madrid-saggi16.htm#inizio-ita>

Su libertad de llevar el pelo como quieran ya no es defendible porque ya no es libertad. Ha llegado el momento de decir a los jóvenes que su forma de arreglarse es horrorosa, por ser servil y vulgar. Ha llegado el momento de que ellos mismos se den cuenta y se liberen de su ansia culpable de seguir las órdenes degradantes de la horda.²¹⁵

Es evidente que Pasolini ataca los manifestantes del '68 así como acomete la burguesía puesto que en su opinión las dos cosas coinciden, de hecho según el autor el '68 es una reacción contra la modernización pero perpetrada no por parte de las clases subalternas, es decir la clase obrera y el lumpen proletariado, sino por parte de la clase media, o sea la burguesía. Lo que Pasolini piensa de la burguesía lo expresa claramente en una entrevista con Paolo Spriano intitulada *Voto Pci per contribuire a salvare il futuro*:

Ho una grande tenerezza per Giovanni XXIII, una grande ammirazione per Kruscev, e una certa simpatia per Kennedy. Mentre ho un profondo disprezzo per la borghesia: un disprezzo pratico e ideologico, che mi fa vedere il nostro avvenire molto oscuro. Casi da museo teratologico come quello di Hitler; le nostre borghesie sono capaci in ogni momento, in ogni circostanza, di produrne; perché sono mostruose esse stesse, per aridità, cinismo, ignoranza, qualunquismo, ferocia, miopia.²¹⁶

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Cerami e Sesti, 2006, p.43

4.2 La ideología de la prisión

La reclusión es una temática que ambas obras tratan: en *La vida es sueño* es representada a través del símbolo de la torre mientras que en *Calderón* este tipo de condición es provocada por la vida misma, o mejor es causa de la condición social en que cada hombre vive.

En *La vida es sueño* la prisión, cuyo símbolo es la torre, indica el encarcelamiento del cuerpo y al mismo tiempo la prisión del espíritu, por lo tanto lo que indica bajo distintas perspectivas es la falta de libertad. Segismundo en la obra es el único que sufre esta condición de esclavitud, que es aun más evidente en contraposición con la libertad de que gozan todos los otros personajes. Segismundo encerrado en la torre, que como él dice es *cuna y sepulcro*, vive en la total constricción y negación de libertad, lo único que puede hacer es reflexionar y preguntarse cuál es la razón que justifica esta situación. Segismundo se pregunta porque es condenado a una condición de reclusión y de privación de libertad, porque todos los que lo rodean, incluso los seres animales y los inanimados, gozan de una libertad que él se ve negada. En su opinión todo esto tiene que ver con un error que él ha cometido sin darse cuenta, o sea con una culpa que él desconoce, por tanto la única respuesta plausible tiene que ver con el delito de haber nacido, con el pecado original. Parker, que se ha interesado en el símbolo de la torre en la obra *La imaginación y el arte de Calderón, Ensayos sobre las comedias*, a propósito del pecado original afirma:

El símbolo de la Prisión contiene un elemento más o menos constante: una predicción profética de que cierto individuo hará daño en el mundo. Para impedir que este individuo tenga la libertad para realizar lo que se ha profetizado se le encarcela y se le tiene prisionero desde la infancia, pero queda libre al principio del drama y se enfrenta a su destino.

La torre de Segismundo es arquetípica: expresa el concepto de un encarcelamiento que va más allá del mero castigo por haber infringido una ley social ordinaria. Comunica la idea y la emoción de la culpa de una forma mucho más profunda de la que comunica un caso contemplado en la sala de un tribunal.

El pecado original, como parte inseparable de la naturaleza humana, es una imperfección o debilidad de la voluntad, que provoca una tendencia hacia el mal, de modo que hace que el pecado parezca algo natural sin ser de ningún modo inevitable o invencible. El símbolo calderoniano de la Prisión no significa una tendencia hacia el mal en este sentido, sino más bien una propensión bien a sufrir infelicidad, bien a causarla.²¹⁷

Parker relaciona el símbolo de la prisión con el pecado original, Segismundo es infeliz y sufre sin tener una culpa y sin conocer la razón y lo mismo pasa a la entera humanidad que es condenada a una vida de infelicidad por culpa del pecado original del cual no es mínimamente culpable. Desde el comienzo de la obra encontramos Segismundo recluso en una torre pero no sabemos la razón y él tampoco la conoce, sólo con el diálogo de Basilio con sus nietos se introduce el motivo del horóscopo. Por tanto la libertad y consecuentemente la falta de este principio imprescindible es una de las temáticas fundamentales de la obra y aparece ya desde el principio. La cárcel es el símbolo de esta falta de libertad, los críticos han subrayado que más de una cárcel material se trata en realidad de una prisión moral y espiritual en que la torre representa solamente el símbolo terrenal. Por lo tanto la prisión es el símbolo de la privación humana y de la imposibilidad del hombre de realizarse según un principio de libertad. Brombert en la introducción *La prigionie, il sogno* que abre el volumen *La prigionie romantica* afirma que la prisión tiene la capacidad de desnaturalizar al hombre y es supuestamente por ese motivo que la prisión simboliza la barbarie y la crueldad humana, pero según el autor la reclusión forzada tiene al mismo tiempo la capacidad de invitar al hombre a la reflexión filosófica y moral y a la producción onírica.

Ma la cella viene vista anche come spazio del sogno e della poesia. L'immagine della reclusione perpetua è ambivalente nella tradizione occidentale: i muri della cella

²¹⁷ Parker, 1991, p.57-58

isolano il “colpevole” e fanno soffrire l’innocente, ma garantiscono anche la meditazione poetica e il fervore religioso. La cella del prigioniero ricorda stranamente la cella del monaco.²¹⁸

De hecho la prisión remite al sueño porque el sueño es la única posibilidad de evasión y la única libertad concedida a un hombre obligado a vivir en total reclusión. El prisionero a causa de las condiciones en que le toca vivir es inclinado a la reflexión y consecuentemente al sueño, en opinión de Brombert estas reflexiones se caracterizan por una constante tensión entre opresión y sueño de libertad, fatalidad y voluntad y entre la conciencia de nuestros límites y el deseo de infinito.

Luogo di sofferenza, la cella è considerata anche luogo di protezione, di sogno, di libertà.

I *topoi* della letteratura carceraria, luoghi comuni nell’esatta accezione del termine, possono essere agevolmente inventariati: cella sordida e cella-rifugio, crudeltà dei carcerieri (ma anche presenza del “buon” carceriere), panorama e vista del cielo, contrasto fra squallore dell’”interno” e lo splendore intravisto o immaginato del paesaggio circostante, prigione nella prigione, “follia” del prigioniero, scritte sui muri, simbolismo del muro come invito al superamento.²¹⁹

Ya al principio de la obra en el monólogo inicial de Segismundo la torre es definida “prisión oscura que es de un vivo cadáver sepultura” y el protagonista es introducido con las siguientes palabras: “en el traje de fiera yace un hombre de prisiones cargado y sólo de la luz acompañado”. Con respecto a la manera en que el protagonista es descrito y sobre todo con respecto a los símbolos que ya desde el principio emergen Bodini afirma:

Qui abbiamo un’altra prova dell’irrealismo di Calderón nello stesso inerte e topico equivoco e ambiguità tra “torre” e “caverna”. Infatti non vi sarebbe nessuna ragione, rispetto alla norma del verosimile, che Segismundo dovesse essere vestito di pelli, non essendo un eremita o un selvaggio ma un principe prigioniero, in una torre dove un nobile aio è incaricato della sua educazione e c’è una guarnigione di soldati per custodirlo.²²⁰

²¹⁸ Brombert, 1991, p.7

²¹⁹ Ibidem, p.12

²²⁰ Bodini, 1968, p.72-73

Por tanto según Bodini la torre remite a la cueva y a su vez la cueva hace referencia a la alegoría de la caverna de Platón, de hecho muchos críticos han analizado *La vida es sueño* según la teoría del conocimiento de Platón y han evidenciado la influencia de este mito en la obra de Calderón. Además el crítico hablando de Segismundo dice que puede ser considerado una fiera-racional y por lo tanto lo que define al protagonista es su natura por mitad humana y mitad animal:

Abbiamo dunque una “fiera racional”, sintesi terrestre e quasi non metafora ma metonimia data la contiguità, il contagio di concetti come uomo-fiera, che assicura al sistema delle strutture elementari il mondo dei sentimenti di Segismundo nelle loro oscillazioni metonimiche, fra fiera e uomo.²²¹

Segismundo es un hombre pero viviendo sólo y alejado del mundo civil tiene inevitablemente una componente animal, en el sentido de instintiva, alimentada por la rabia y la inquietud por haber sufrido la injusticia mayor, o sea la privación de la libertad. Fausta Antonucci en el prólogo de su edición de *La vida es sueño* se detiene sobre la temática de la torre de la que dice:

Bien es cierto que la torre, como señala Maurice Molho, se coloca en un monte, y por tanto la oposición entre torre y palacio repite esa topología opositiva entre Alto (el monte donde crece el héroe abandonado al nacer) y Bajo (la llanura donde surge el palacio del rey su padre), que puede leerse al trasluz en todas las piezas que elaboran el paradigma del salvaje. Pero también es cierto que la torre representa dos características fundamentalmente distintas con respecto a la selva: no es un espacio natural, y es un lugar de reclusión.²²²

La crítica subraya que la torre de Segismundo es un lugar de detención y que al mismo tiempo es un lugar artificial, por este motivo, en su opinión, Segismundo no recibe las cualidades positivas que pertenecen a la naturaleza, lo único que recibe de la naturaleza es la instintividad, que es la cualidad negativa que lo repercute en su actitud inicial, o sea en la primera parte de la obra. La torre a diferencia de la selva es un lugar artificial como el palacio y por consecuencia es un espacio construido y gobernado por el Poder,

²²¹ Ibidem

²²² Antonucci, 2008, p.28

pero al contrario del palacio en la torre reina la ausencia y la negación de la libertad. Por todas estas razones Segismundo no es un simple héroe salvaje y el juicio de la crítica con respecto a la obra es que: “no se trata de una simple vuelta atrás al modelo del primer Lope, sino de una genial operación de re-actualización que, incorporando algunos rasgos negativos de ese primer salvaje lopiano, logra infundir una mayor dramaticidad al protagonista y abrir la obra hacia una perspectiva más moderna”.²²³

Por lo que concierne a la obra de Pasolini, en *Calderón* se nota que el autor con respecto al drama de Calderón de la Barca conserva las dos temáticas principales, es decir la dimensión onírica y el tema de la libertad. Además de estas dos temáticas y de otras analogías, varias pero menos importantes, emerge el mantenimiento de la dimensión del encarcelamiento, obviamente reelaborada y presentada bajo un nuevo aspecto que tiene inevitablemente que ver con la sociedad de que el autor escribe. La prisión de la cual Pasolini habla coincide con la pertenencia a una clase social, en la obra toma en consideración tres condiciones sociales diferentes a través del personaje de Rosaura: la nobleza, el lumpen proletariado y la burguesía. En opinión del autor la clase social es una especie de condena, ya que aprisiona y condiciona el individuo, de esta manera el hombre se encuentra sin escape y lo único que puede hacer es aceptar esta condición y las relativas constricciones y obligaciones. Cuando Pasolini habla de la clase social como encarcelamiento, en concreto, se refiere al progresivo aburguesamiento de la sociedad y por consecuencia a la burguesía, que es el verdadero blanco de su crítica, pero al mismo tiempo hace referencia a las protestas estudiantiles y a la sociedad consumista que en aquel entonces estaba tomando pie también en Italia. Como afirma

²²³ Ibidem, p.30

Stefano Casi en *I teatri di Pasolini*, la burguesía y el poder constituyen el núcleo temático de la obra:

Basandosi sulla *Vita è sogno* in cui un padre rende a piacimento re, schiavo o ribelle il figlio, storia che diventa perfetta per poter rappresentare le nuove tensioni generazionali di quegli anni, Pasolini costruisce la tragedia del potere che manovra gli elementi di trasgressione interni alla propria classe borghese. Tuttavia si discosta dal modello calderoniano: se il drammaturgo spagnolo gioca modernamente col relativismo della realtà e dunque con l'assolutezza della percezione, Pasolini imposta la sua tragedia sull'assolutezza della realtà borghese che genera un relativismo di percezione. La reale trasgressione è piuttosto nei risvegli di Rosaura che indicano rispettivamente un amore diverso (per il vecchio Sigismondo), la consapevolezza di questa diversità (con la conoscenza di altre realtà anormali come l'omosessualità di Pablo) e infine la distruzione del mezzo borghese della parola, che Pasolini esprime nei discorsi surreali e nell'afasia del protagonista.²²⁴

Dentro de la obra, la metáfora de la clase social como prisión se repite por tres veces con la finalidad de subrayar el hecho que cualquiera condición social obstruye la libertad individual y actúa como un freno en la vida de cada uno. En las tres historias la única manera para escaparse de una situación social agobiante es soñar, una vida diferente es posible solo en sueño ya que es imposible desligarse del estatus social al que pertenecemos. Un elemento que las historias en cuestión comparten es el hecho que Rosaura se enamora siempre de un revolucionario, es decir de alguien que ha sido capaz de luchar contra su clase social y contra su destino y ha conseguido emanciparse e independizarse. En el primer sueño Sigismondo es el revolucionario, se trata de un hombre ya adulto que ha luchado en la guerra civil y que la derrota lo ha obligado al exilio, en realidad ha sido el régimen franquista a exiliarlo ya que Sigismondo ha traicionado su clase social, la alta burguesía, en nombre de una vida rebelde. En el segundo sueño encontramos Pablo, se trata de un joven burgués, rebelde con respecto a su clase social, que siguiendo los consejos de su mentor Velázquez ha ya decidido su destino: drop out, en el sentido de autoexilio. En el último sueño, el hombre de que

²²⁴ Casi, 2005, p.165

Rosaura se enamora es Enrique, un joven estudiante rebelde que durante las protestas, ya que es buscado por la policía, pide hospitalidad en casa de Rosaura, al final será Basilio a avisar la Falange puesto que en su opinión se trata de un delincuente político. Además, siempre con respecto al tema del encarcelamiento, es interesante e indicativo que el único personaje que toma el nombre del protagonista de *La vida es sueño* sea Sigismondo, el prisionero político, mejor dicho el exiliado. Sigismondo es el único personaje que ha sido capaz de oponerse y de luchar contra su condición burgués, esto lo ha hecho no abstractamente, es decir por medio del sueño como hace Rosaura, sino concretamente viviendo como un desterrado.

Ho passato gli ultimi mesi dell'esilio
in compagnia di Goytisolo – che va a fare
l'ingiusto giudice ai Festival di Cinema –
e soprattutto con Rafael Alberti, al n. 82
di via Garibaldi, una via di Roma, dietro Ponte Sisto,
col vecchio acciottolato, e un vecchio odore di stalle,
con caserme rosse di carabinieri, e case basse,
a due tre piani, dell'Ottocento o del Settecento,
tra cui i muretti slabbrati ricordano
una Spagna rimasta a marcire in un sogno
di polvere e astrusa paglia secca...²²⁵

Él mismo cuenta lo que ha sido su vida después de su rebelión contra los convencionalismos sociales y contra el destino burgués que lo esperaba:

Sì, dovevo vivere a Madrid, e invece gliel'ho fatta
e sono vissuto un po' qua e un po' là (da giramondo);
dovevo vincere una lotta, e invece, op-là, l'ho perduta;
dovevo avere tutta una serie di amori spagnoli,
e invece, con abili manovre, ne ho avuti
di italiani e di francesi, inglesi e americani.
Qualcuno forse prevedeva che sarei diventato
ministro dell'Istruzione in Spagna?
Nemmeno per idea! Ho lasciato tutti con un palmo di naso
e ho sostituito quella carica con una serie di missioni
(segrete), ognuna delle quali non è giunta mai
a nessuna conclusione (eludendo così i miei più cari
compagni). Insomma ho fatto a tutti dei brutti tiri,
specialmente a me stesso, da vero buontempone.²²⁶

²²⁵ Pasolini, 2010, p.43

²²⁶ Pasolini, 2010, p.45

Además explica de esta manera lo que será su futuro:

Sceglirò una sede puramente simbolica.
Non mi occuperò né del clima, né delle comodità,
né tanto meno della mondanità. Mi stabilirò
in un paese o in una città, in base a qualche
aneddoto che mi paia essere significativo,
e mi permetta così di continuare il lungo scherzo.
Per esempio, il paese dove Machado ha scritto
il suo più bel poema; o, ancora, quello dove Picasso
ha fatto per la prima volta l'amore con una ragazza.
Come potrei smettere di scherzare a cinquant'anni?
Continuerò a correre per un binario parallelo
a quello per cui avrebbe dovuto scorrere la mia vita.²²⁷

Sigismondo es el único personaje que es verdaderamente un prisionero, de hecho es un prisionero político, pero al mismo tiempo es el único libre de verdad, ya que es el único que ha rechazado totalmente su vida y su condición burgués, eligiendo libremente la vida que más anhelaba, ha sido el único a evadir realmente y a encontrar en el exilio la libertad. La dimensión del encarcelamiento prevalece sin duda en la última historia, es decir cuando el autor toma en consideración la clase burgués y las protestas estudiantiles que constituyen el centro de su crítica política. En efecto es aquí que la metáfora de la prisión alcanza su máximo dramatismo, de hecho Rosaura imagina de encontrarse en un lager, en esta trágica condición ya no es posible ningún escape y tampoco es posible imaginar una solución, ni siquiera a través del sueño. Al despertarse Rosaura cuenta a su marido Basilio el sueño, se encontraba dentro de un campo de concentración como:

Uno scheletro bianco quasi
senza più capelli, nella cuccia; ho le gambe
scoperte, sottili come quelle di un feto, solo
sono grossi i nodi degli ossi delle ginocchia;
tengo la guancia senza carne contro
la tela del capezzale dove
già mi hanno preceduto tanti che sono morti;
mi tengo stretti come un tesoro i pochi

²²⁷ Pasolini, 2010, p.46

oggetti che mi appartengono, qualche straccio, una fotografia...E anch'io, con le bianche ossa del mio cranio, sorrido.²²⁸

Pasolini hace una clara referencia a *La vida es sueño*, en que Segismundo se auto definía *esqueleto vivo*. Rosaura cuenta también la liberación del lager por parte de los obreros, el sueño de Rosaura es, por lo tanto, el sueño de la insurrección obrera, de la revuelta victoriosa y de la liberación. En este último sueño Pasolini exprime su pensamiento con respecto a las protestas, en su opinión se trata de un revuelta solo aparente y además interior a la clase burguesa, clase social que él detesta y Filippo La Porta intenta explicar de esta manera este odio:

Pasolini odiava la borghesia perché diceva che non è una classe sociale, ma una visione del mondo che si riassume nell'idea che uno possa possedere le persone, le cose, la vita stessa. Per Pasolini invece la vita non si può e non si lascia possedere; questa può essere una scoperta traumatica, ma è reale.²²⁹

Según Pasolini el '68 en realidad no es un movimiento que se opone radicalmente contra la burguesía, no es un movimiento que crítica y que quiere subvertir la sociedad y el sistema, sino es un instrumento al servicio de la burguesía que tiene la finalidad de favorecer y consagrar la sociedad de consumo. Como afirma Edi Liccioli:

Pasolini affronta il tema dei rapporti sotterranei intercorsi tra il nuovo potere neocapitalistico e la contestazione studentesca del '68, interpretata come un'esplosione di rivolta voluta e programmata dalla borghesia per liberarsi dalle strutture arcaiche che appesantivano la società industriale e ne limitavano il potenziale consumismo. Il movimento sessantottesco è servito, in fondo, a rinnovare il sistema proprio grazie a quella carica rivoluzionaria dei figli della borghesia che il potere ha strumentalizzato per riciclarsi, più forte e agguerrito di prima. La forza che stato neocapitalistico e potere "democratico" dimostrano di possedere nell'inglobare le spinte rivoluzionarie all'interno di una dialettica di trasformazione-rinnovamento, in definitiva entro la loro entropia, non è motivo nuovo per sé (già Benjamin e Adorno ne avevano parlato): Pasolini ha il merito non secondario di individuarlo e di analizzare i meccanismi in una situazione storica in piena evoluzione.²³⁰

²²⁸ Pasolini, 2010, 162

²²⁹ <http://www.unacitta.it/newsite/intervista.asp?id=1182>

²³⁰ Liccioli, 1997, p.302

En *Calderón*, este concepto es explicado muy bien por parte del médico Manuel que a

Basilio explica:

Si è avuta una rivoluzione
nei modi di produzione e di consumo, signore.
Per adattarsi a questa rivoluzione
quel grande Spirito non poteva più
crearsi soltanto oppositori; aveva
appunto, bisogno di veri rivoluzionari.²³¹

Quanto ai figli, la lezione dei vecchi Dei
riuscirà naturalmente cretina: figurarsi
cosa possono apprendere da loro masse di piccoli borghesi!
Apprenderanno a distruggere, come già
Aveva appreso Hitler. Quando tutto
ciò che il potere vorrà distruggere sarà distrutto,
i giovani figli avranno esaurito il loro compito.
Allora la gran novità sarà che non sapranno più scherzare...²³²

A propósito de este tema Pasolini ha escrito mucho también antes del '68, de hecho una buena síntesis de su pensamiento puede ser la poesía *Il glicine*, de 1961, que testimonia el hecho que su rebelión había empezado con largo anticipo respecto a la protesta del '68 y muchas cosas que él había profetizado se realizaron de verdad.

Il mondo mi sfugge, ancora, non so dominarlo
più, mi sfugge, ah, un'altra volta è un altro...
Altre mode, altri idoli.
la massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora si affaccia,
e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
si abbevera, orda pura che irrompe
con pura avidità, informe
desiderio di partecipare alla festa.
E s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.
Muta il senso delle parole:
chi finora ha parlato, con speranza, resta
indietro, invecchiato.
Non serve, per ringiovanire, questo
offeso angosciarsi, questo disperato
arrendersi! Chi non parla, è dimenticato.²³³

²³¹ Pasolini, 2010, p.135

²³² Pasolini, 2010, p.136

²³³ Pasolini, 1961, p.169

Según Pasolini la sociedad se ha transformado y el pueblo se ha convertido en masa, el único deseo de la masa es el deseo consumista y, a su vez, el consumismo es culpable de reemplazar la tradición y de producir homologación, en todos estos cambios que afectan la sociedad moderna el autor ve la llegada del vacío existencial.

Conclusiones

¡La vida es un sueño! Nada me parece más acertado que esta antigua ecuación

Alfred Kubin

El objetivo de este trabajo era demostrar que la obra teatral *Calderón* de Pasolini puede ser considerada una reescritura de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Es necesario precisar que con el término reescritura se entiende como afirma Irene Fantappiè:

Con riscrittura si intendono sia testi sia processi, sia prodotti letterari che modi di produzione letteraria: in altre parole, si parla di riscrittura riferendosi a un'opera che è una trasposizione di uno o più testi condotta in modo estensivo ed evidente, ma anche al processo del generarsi di quella stessa opera.²³⁴

Por tanto objeto de reescritura pueden ser temas, personajes, ambientaciones, géneros, modelos, estructuras de la narración o cualquier otro elemento o forma del texto literario. El concepto de reescritura constituye la premisa de este trabajo y propiamente por esta razón he empezado analizando más detalladamente este fenómeno dentro del ámbito de la teoría de la literatura, es decir considerándolo en su acepción más amplia y relacionándolo a la cuestión de la intertextualidad. *La vida es sueño* ha sido objeto de varias reescrituras, ya en 1600 los escritores y dramaturgos italianos se inspiraban en el teatro español traduciendo y adaptando las obras más importantes del Siglo de Oro. Un ejemplo de esta tipología de comediógrafos italianos es Andrea Giacinto Cicognini, que según Fausta Antonucci es:

è il più importante e noto tra gli imitatori del coevo teatro spagnolo nell'Italia del '600: il capofila di un nutrito gruppo di drammaturghi che si ispirano, per le loro

²³⁴ De Cristofaro, 2014, p.141

commedie, a temi e motivi tratti da opere di Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, quando non si limitarono a tradurle.²³⁵

Los críticos reconocen a Cicognini el mérito de haber sido el primer escritor italiano en traducir la obra, traducción que se publicó en 1663 en Macerata. Sin embargo Cicognini traduciendo la obra aporta cambios importantes, de hecho la traduce en prosa y modifica el número, los nombres y las características de los personajes, en consecuencia va a transformar el sentido y el mensaje original de la tragedia. Según la crítica la primera traducción en italiano de la obra maestra de Calderón de la Barca:

tende a chiarire, a semplificare, a rendere concrete le questioni. Gli autori (e il pubblico) spagnoli erano abituati a un alto grado di elaborazione drammaturgica, a una discreta raffinatezza nei tratti psicologici dei personaggi e all'arguzia e ingegnosità delle battute (non solo quelle comiche). Il traduttore (o secondo autore) Cicognini e, forse, il pubblico a cui si rivolgeva era più propenso alla rappresentazione, magari energetica e movimentata, di sentimenti astratti, incarnati o simboleggiati dai vari personaggi, che sono più rigidi in quanto rappresentano concetti morali più che esempi umani. Oltre al valore spettacolare, di intrattenimento, questi testi avevano il compito di trasmettere un contenuto morale, un insegnamento: un teatro ideologico, didattico.²³⁶

Es por estas razones que la versión de Cicognini tiene que ser clasificada, más que como una traducción, como una reescritura. El interés hacia *La vida es sueño* no se limita a los años sucesivos a su publicación en 1636, de hecho aún en el siglo XX este interés sigue intacto y alimenta la elaboración de varias reescrituras, baste pensar a *La torre* de Hofmannsthal (1927), *La otra parte* de Kubin (1909) y a *Calderón* de Pasolini (1966). Una explicación plausible del porque *La vida es sueño* siga despertando el interés tanto del público, que se muestra fascinado por la lectura y por la representación de la obra, como de los escritores y de los directores de escena que se inspiran en la obra y se dedican a refundiciones y reescrituras de esta, es que la tragedia calderoniana

²³⁵ http://www.academia.edu/2342980/Lessico_e_ideologia_della_prigione_nella_Vida_es_sueño_o_di_Calderón_de_la_Barca_e_nelle_traduzioni_italiane_con_Giorgia_Proietti_in_C._Spila_a_cura_di_Voci_da_dentro._Itinerari_della_reclusione_nella_letteratura_Roma_Bulzoni_2008_pp_117-155

²³⁶ Ibidem

se ha ganado el título de clásico de la literatura universal, así como explica Fausta Antonucci:

Ante todo, hay que subrayar que *La vida es sueño* viene gozando de una fortuna crítica y teatral prácticamente ininterrumpida desde el momento mismo de su creación; lo cual no quiere decir que no haya suscitado juicios negativos, sino que nunca ha dejado de ser considerada una obra canónica, tanto del teatro barroco, como más en general de la literatura española y hasta universal.²³⁷

Analizando la obra *Calderón* he concentrado la atención en el estudio de los temas que Pasolini retoma de la obra de Calderón de la Barca y en los cambios que el escritor e intelectual italiano aporta en la elaboración de estas temáticas. A partir de una obra que ha sido definida drama filosófico y político, Pasolini elabora un drama completamente político sobre la imposibilidad de la libertad dentro de la sociedad. Puesto que en todas las clases sociales se impone el conformismo, el consumismo y el poder de la burguesía es imposible vivir libremente y esto es uno de los mensajes que vehicula la obra. Por lo tanto *Calderón* se configura como una tragedia sobre el Poder, en el artículo *Il Potere senza volto* Pasolini explica lo que entiende con el término poder:

L'identikit di questo volto ancora bianco del nuovo Potere attribuisce vagamente ad esso dei tratti "moderni", dovuti alla tolleranza e a una ideologia edonistica perfettamente autosufficiente: ma anche dei tratti feroci e sostanzialmente repressivi. La tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore; e quanto all'edonismo, esso nasconde evidentemente una decisione a preordinare tutto con una spietatezza che la storia non ha mai conosciuto. Dunque questo nuovo Potere non ancora rappresentato da nessuno e dovuto a una "mutazione" della classe dominante, è in realtà – se proprio vogliamo conservare la vecchia terminologia – una forma "totale" di fascismo. Ma questo Potere ha anche "omologato" culturalmente l'Italia: si tratta dunque di una omologazione repressiva, pur se ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della *joie de vivre*.²³⁸

Además en su última entrevista con Furio Colombo de 1975 insiste en el concepto de poder y en su finalidad:

Il potere è un sistema di educazione che ci divide in soggiogati e soggiogatori. Ma attento. Uno stesso sistema educativo che ci forma tutti, dalle cosiddette classi

²³⁷ Antonucci, 2008, p.58-59

²³⁸ Cerami e Sesti, 2006, p.63

dirigenti, giù fino ai poveri. Ecco perché tutti vogliono le stesse cose e si comportano nello stesso modo.²³⁹

Por tanto con el término poder Pasolini se refiere al consumismo y a la consiguiente homologación que provoca, según el autor el consumismo tiene un poder total, represivo y capaz de afectar en la misma manera a todas las clases sociales y justamente por estas razones lo define como un nuevo régimen totalitarista. Centro de mi análisis y comparación han sido los temas más importantes y característicos de las dos obras, es decir la libertad, el sueño, la relación padre-hijo, la relación problemática entre individuo y poder y el encarcelamiento. Como he evidenciado, en la obra de Calderón de la Barca el sueño sirve de metáfora para subrayar la natura efímera de la realidad y la fina línea que separa la realidad de la ficción, mientras que en Pasolini se convierte en metáfora de la evasión. En *Calderón* el sueño evidencia la imposibilidad de escaparse de los convencionalismos sociales que nos atrapan, puesto que no es posible huir de la realidad y lo único que es posible hacer es imaginarlo soñando, por tanto Pasolini presenta el sueño como único medio posible para obtener la libertad. Las vicisitudes de las tres protagonistas de la obra demuestran que la libertad es imposible e inalcanzable, la libertad es ilusoria porque, según el autor, el mundo está dominado por el poder y el poder intenta conservarse y defenderse alejando y marginando los que ponen en peligro el orden preestablecido. Otro aspecto interesante en que me he detenido es que a partir de la relación padre-hijo ambas obras elaboran una reflexión política sobre la relación entre el individuo y el poder. Pasolini elabora el elemento político a partir de la obra de Calderón pero con una clara diferencia. De hecho, como he subrayado en mi trabajo, *La vida es sueño* es pensada como una defensa y justificación del sistema monárquico mientras que la obra de Pasolini es concebida como una crítica y un ataque a las

²³⁹ http://www.pasolini.net/omicidio_stampa-9maggio2005.htm#furiocolombo

protestas estudiantiles del '68 y al poder detenido por la burguesía. Como el mismo autor confirma en su artículo de 1973 intitulado *Perché dicono che il mio Calderón non ha peso politico?*, Calderón es en todo y por todo un drama político que tiene que ver con la actualidad política de aquel entonces. La finalidad de mi trabajo era la de subrayar las diferencias y las analogías entre las dos obras con particular atención a la obra de Pasolini, es decir evidenciar las razones por las cuales puede ser considerada una reescritura pero, al mismo tiempo señalar en que se diferencia de la obra original. Analizando estas temáticas y considerando las declaraciones de Pasolini en aquellos años, emerge que su finalidad era la de emplear *La vida es sueño* como fuente de su tragedia para presentar y al mismo tiempo criticar el estado actual de la sociedad italiana. Como escribe a Marco Pannella lo que piensa de la situación de Italia es que:

In conclusione: L'Italia di oggi è distrutta esattamente come l'Italia del 1945. Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perché non ci troviamo tra macerie, sia pur strazianti, di case e monumenti, ma tra "macerie di valori": "valori" umanistici e, quel che più importa popolari.²⁴⁰

Durante toda su vida el deterioro de la sociedad italiana ha constituido un tema de interés y reflexión constante hasta convertirse, en sus últimos años de vida, en su más grande preocupación, como testimonia su última entrevista de 1975 que es indicativa ya a partir de la elección del título: *Perché siamo tutti in pericolo*

L'inferno sta salendo da voi. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione (qualche volta). Ma è anche vero che la sua voglia, il suo bisogno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte ed è generale. Non resterà per tanto tempo l'esperienza privata e rischiosa di chi ha, come dire, toccato «la vita violenta». Non vi illudete. E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere. Beati voi che siete tutti contenti quando potete mettere su un delitto la sua bella etichetta. A me questa sembra un'altra, delle tante operazioni della cultura di massa. Non potendo impedire che accadano certe cose, si trova pace fabbricando scaffali.²⁴¹

²⁴⁰ <http://www.radioradicale.it/exagora/pasolini-pannella-e-il-dissenso>

²⁴¹ http://www.pasolini.net/omicidio_stampa-9maggio2005.htm#furiocolombo

Pasolini en *Calderón*, así como en las otras cinco tragedias, ha sido capaz de tomar una posición con respecto a lo que estaba pasando en aquellos años convulsos, tomando inspiración de una obra del siglo XVII ha conseguido presentar una reflexión sobre una situación controvertida y actual, todo esto sin dejar de ser un poeta, ya que su teatro es escrito en versos. En su breve pero intensa experiencia teatral no ha abandonado su vocación de poeta civil, no ha dejado de ser la voz del pueblo aunque el pueblo haya preferido no prestarle atención.

Bibliografía

- Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón, Ensayos sobre las comedias*, Cátedra, Madrid, 1991
- Edi Liccioli, *La scena della parola: teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le lettere, Firenze, 1997
- Enrique Moreno Castillo, *Sobre el sentido de la La vida es sueño*, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2004
- Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005
- Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Ariel, Barcelona,
- Felipe B. Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza Editorial, Madrid, 2000
- Francesco de Cristofaro, *Letterature comparate*, Carocci editore, Roma, 2014
- Giacomo Jori, *Pasolini*, Einaudi, Torino, 2001
- Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980
- J. M. Callejas, *Meditaciones pedagógicas sobre “La vida es sueño”*, artículo en *Dialogo Filosófico*, 1999, v. 16, nº 2
- Jon Halliday, *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1992
- Jorge Chen Sham, *De “El palacio confuso” a “La vida es sueño”: los gemelos excluyentes y la teoría del doble*, artículo en *Estudio humanísticos*, 1997, nº 17
- José Manuel Bernardo Ares, *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*

- Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978
- Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano, 1998
- Matteo Cerami e Mario Sesti, *La voce di Pasolini: i testi*, Feltrinelli Editori, Milano, 2006
- Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de Fausta Antonucci, Crítica, Barcelona, 2008
- Pier Paolo Pasolini, *Calderón – Affabulazione – Pilade, Teatro I*, Garzanti Editore, Milano, 2010
- Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, Garzanti, Milano, 1967
- Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961
- Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino, 1986
- Piero Boitani, *Ri-Scritture*, Il Mulino, Bologna, 1997
- Roberto Carnero, *Morire per le idee, vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Bompiani, Milano, 2010
- Roland Barthes, *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino, 1999
- Rosario Villari, *L'uomo barocco*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Edizioni Ubulibri, Milano, 2005
- Victor Brombert, *La prigione romantica*, Il Mulino, Bologna, 1991
- Vittorio Bodini, *Segni e simboli nella "vida es sueño"*, Adriatica Editrice, Bari, 1968

Links

- Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*
http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_genette_palimpsestos.pdf
- Marc Vitse, *Presentación*
http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/072/072_007.pdf
- Fausta Antonucci, *Calderón riscrittore: il caso de La vida es sueño*
http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Ftc12.uv.es%2Findex.php%2Fcomponent%2Fdocman%2Fdoc_download%2F97-calderon-riscrittore-il-caso-de-la-vida-es-sueno&ei=0MxVL6qIpLgarH_gaAJ&usg=AFQjCNGVTGBqDptBXGoruTYNzTz6kMLhTw&bvm=bv.80642063,d.d2s
- Raoul Precht, *El conflicto padre-hijo en la vida es sueño*
<https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel-- - nome-- - del-- - padre>
- Simona Cigliana, *Pasolini: una ricerca identitaria tra mito e modernità*
http://epa.oszk.hu/02300/02391/00002/pdf/EPA02391_italogramma_02_2011_207-221.pdf
- Pier Paolo Pasolini, *Filologia e morale*
http://www.pasolini.net/11_1.5_c.htm
- Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*
http://www.pasolini.net/tesiPerico_cinema-cap-primo.htm
- http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_22/il-sangue-i-vestiti-il-plantare-riapriamo-il-caso-pasolini-walter-veltroni_3aeab4a8-3585-11df-bb49-00144f02aabe.shtml

- Graciela Fernández Toledo, *Calderón de Pasolini: la representación en acto o el acto de representar*
<http://www.romaniaminor.net/ianua/Ianua08/12.pdf>
- Raoul Precht, *Il conflitto padre-figlio in “Calderón” di P. P. Pasolini*
<https://sites.google.com/site/raoulprecht/nel-nome-del-padre>
- <http://www.pasolini.net/ideologia05.htm>
- http://www.pasolini.net/saggistica_scritticorsari.htm
- Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*
http://www.pasolini.net/poesia_ppp_poetaceneri.htm
- Pier Paolo Pasolini, *7 Gennaio 1973. Il “discorso dei Capelli”*
<http://www.pasolini.net/madrid-saggi16.htm#inizio-ita>
- <http://www.unacitta.it/newsite/intervista.asp?id=1182>
- Matteo Lefèvre – Giorgia Proietti Pannunzi, *Lessico e ideologia nella prigione nella Vida es sueño di Calderón de la Barca e nelle traduzioni italiane*
http://www.academia.edu/2342980/Lessico_e_ideologia_della_prigione_nella_Vida_es_sueño_di_Calderón_de_la_Barca_e_nelle_traduzioni_italiane_con_Giorgia_Proietti_in_C._Spila_a_cura_di_Voci_da_dentro._Itinerari_della_reclusione_e_nella_letteratura_Roma_Bulzoni_2008_pp._117-155
- Furio Colombo, *Siamo tutti in pericolo*
http://www.pasolini.net/omicidio_stampa-9maggio2005.htm#furiocolombo
- Pier Paolo Pasolini, *Pasolini, Pannella e il dissenso*
<http://www.radioradicale.it/exagora/pasolini-pannella-e-il-dissenso>