

MONSTRUOSO AQUILES, ABERRACIÓN Y CRUCE: LAS LÍNEAS DEL GÉNERO Y EL DESEO AUTORIAL

Raúl A. Galoppe
Montclair State University

Con una diferencia de más de cincuenta años entre sí, Tirso de Molina y Calderón de la Barca exploran un mismo tema desde posiciones diferentes, encontradas. La única comedia mitológica producida por la pluma del mercedario, *El Aquiles* (c. 1611), sirvió de inspiración a Calderón, quien en *El monstruo de los jardines* (1667) toma el mismo ángulo de abordaje de su predecesor pero produce una obra diametralmente opuesta en su tratamiento y resolución. Por tratarse de comedias mitológicas, cuyas líneas argumentales y estructurales permiten suponer un acercamiento a una verdad más profunda que lo que aparece escrito en la superficie, resulta interesante y digno de una aproximación crítica comparativa desde la perspectiva de lo que doy en llamar deseo autorial. Como expresa Anita K. Stoll:



La historia y los mitos de las antiguas civilizaciones griegas y romanas son de significancia en el teatro del Siglo de Oro [...] [ya que], a través de un sutil entramado de alusión no siempre claramente identificable, a menudo servían a los escritores para expresar sus percepciones de verdades subyacentes sobre los seres humanos y sobre actitudes culturales. Es posible que las comedias que reflejan estas percepciones míticas se hayan originado como proceso puramente inconsciente del dramaturgo... (112)¹

La reformulación de Jacques Lacan del *cogito* cartesiano como "Pienso: 'Luego existo'" implica que el sujeto se representa en el lenguaje y todo acto lingüístico es producido por el deseo como actuación, como excentricidad (*Écrits* 164-66). El sujeto autorial es un sujeto que desea y en su deseo crea situaciones y personajes que resisten la formulación lineal. Todo sujeto es un sujeto sexuado que debe posi-

cionarse a uno de los lados de la sexuación, el lado de los hombres o el lado de las mujeres, independientemente de su sexo biológico. Como resultante del proceso, todo sujeto masculino o femenino se revela por la cosmovisión de su deseo y deja su marca en la producción de su discurso. Las diferencias entre el discurso tirsiano y el calderoniano en las comedias que nos ocupan son indicadores del posicionamiento de los dramaturgos en relación con sus deseos. Este trabajo explorará los rastros del deseo autorial sumergidos en las profundidades estructurales del mito de Aquiles².

1. LA "SEXUACIÓN LACANIANA," FILTRO DE TODAS LAS COSAS

En su Seminario XX *Encore*, Jacques Lacan explora los alcances de la sexualidad humana y sienta las bases estructurales para poder explicar las distintas facetas que la conforman. Lacan ve la masculinidad y la femineidad ya no como condiciones biológicas sino como posiciones simbólicas imprescindibles para la construcción de la subjetividad a partir del posicionamiento del sujeto en una de las dos ³. Por ser el sujeto un ser esencialmente sexuado, "Hombre" y "Mujer" son los significantes que surgen para estas dos posiciones subjetivas (39). En un comienzo el niño es ignorante de la diferencia sexual y por lo tanto incapaz de tomar una posición al respecto. Si bien resultante de la resolución del proceso edípico, lo que determina la posición sexual del sujeto no es su identificación con uno de sus progenitores sino su relación con el falo luego de pasar por el desfiladero de la castración. Esta relación se expresa como "tener" o "no tener" el falo en el orden Simbólico y, por consiguiente, demuestra que la posición sexual es un acto simbólico al igual que el concepto de diferencia entre los sexos (81-83). Más aún, por no existir el significante de la diferencia sexual, es imposible simbolizar las funciones "hombre" y "mujer" en su totalidad y, por lo tanto, obtener una posición sexual acabada y normal. La identidad sexual del sujeto es una configuración extremadamente precaria, una fuente de constante cuestionamiento y evaluación. Por tal motivo, Lacan no habla de dos sexos sino de uno y Otro sexo, donde

el "Otro sexo" es siempre mujer ⁴.

Por apartarse de la concepción cotidiana que de ellos tenemos, es imprescindible definir y explicar los conceptos de "uno y otro sexo," "hombre y mujer," "masculino y femenino," "varón y hembra," según los entiende y formula Lacan en el esquema de la sexuación. Sabemos que la configuración de la subjetividad humana comienza con la etapa del espejo y se produce con el sometimiento del "animal humano" a la función de la ley del Nombre-del-Padre, o castración, con el consiguiente sometimiento al orden Simbólico y la entrada al lenguaje y a la cultura. De esta manera y por la naturaleza que nos conforma, los seres humanos nos configuramos en tres órdenes: el Real, el Imaginario y el Simbólico. El primero de estos órdenes, el Real, equivale al organismo del "animal humano" en integración con los otros elementos de la naturaleza y el universo pero incapaces de formularse a sí mismos por carecer de lenguaje y, por consiguiente, resistiendo toda posibilidad de enunciación. El segundo orden es el de las identificaciones imaginarias. A partir de la etapa especular, el sujeto entra en relaciones subjetivas de amor, odio, celos, etc. con "el otro" y se ve motivado por pulsiones que pretenden conceder y completar el giro de su deseo. Finalmente, el tercer orden, el Simbólico, exclusivo de la condición humana, es el de la cultura, el lenguaje, las transacciones y (n)egociaciones. De la interrelación de estos tres órdenes surge un cuarto, el síntoma, o la formulación significativa que escapa al análisis, el epicentro del goce inmune a la eficacia del Simbólico. Según Lacan, el síntoma es "lo que nos permite vivir" al proveer una organización de la *jouissance* única en su tipo.

127

Ahora bien, ¿cómo se conforma la sexualidad humana en el ámbito de los tres órdenes y el síntoma? Nacemos varones y hembras en el Real y por lo tanto no podemos saber cuál es y qué significa o implica nuestro sexo. Pero el Simbólico está allí afuera, a la espera, anticipando y ordenando los significantes bipolarmente bajo las coordenadas del género. Aunque la anatomía del sujeto juega un cierto papel en la adopción de una posición sexual, es axiomático en psicoanálisis que, en realidad, la biología no determina el posicionamiento sexual. Hay una ruptura entre el aspecto biológico de la diferencia sexual y el inconsciente. En el primero,

a partir de los apareamientos de cromosomas, todo tiende hacia la función biológica de la reproducción. Sin embargo, esta función no está representada en el inconsciente. Por lo tanto, no hay nada en la psique por lo que el sujeto pueda situarse como varón o hembra (Lacan, *Seminar XI* 204). En el orden Simbólico no existe significante de diferencia sexual. El único significante sexual es el falo, y éste no tiene equivalente "hembra." En las palabras de Lacan: "estrictamente hablando no existe simbolización del sexo de la mujer como tal...el falo es un símbolo para el cual no hay correspondencia, no hay equivalente. Es una cuestión de asimetría en el significante" (*Seminar III* 176)⁵. El falo es "el pivote que completa en ambos sexos el cuestionamiento de su sexo a través de la castración" (*Écrits* 198).

128

Puesto que no hay un símbolo que represente la oposición masculino-femenino como tal, la única forma de comprender la diferencia sexual es en términos de la oposición actividad-pasividad, en términos de praxis y poesis. Sin embargo, y éste es quizás el punto más revolucionario de la teoría lacaniana y al mismo tiempo el más controvertido y peor interpretado, las coordenadas activo-pasivo, praxis-poesis, no coinciden con las coordenadas biológicas varón-hembra. Por lo tanto, los patrones de comportamiento del hombre y de la mujer constituyen una actuación que se sitúa enteramente en el campo del Otro (Lacan, *Seminar XI* 204), lo que significa que el sujeto sólo puede llevar a cabo su sexualidad en el nivel Simbólico (Lacan, *Seminar III* 170).

Al tomar una posición sexual en el inconsciente, el sujeto se deja mediar por la sexuación, filtro de todas las cosas, y es así condicionado por su deseo. Como autores, Tirso de Molina y Calderón de la Barca evidencian posiciones en diferentes cuadrantes sexuales, lo cual explica la diferencia fundamental en el tratamiento del mito de Aquiles que cada dramaturgo realiza. Claro está que dichas diferencias no son meramente superficiales (argumento, trama, personificación) sino profundas, en cuanto a que atienden a desviaciones de la intencionalidad autorial producidas por la elipsis del deseo. Una aproximación crítica desde la perspectiva del deseo del autor, Tirso para el caso desde su posición de "Mujer" y Calderón desde el cuadrante de los "Hombres," puede ser de utilidad ya que abre nuevas puertas en el pro-

ceso de producción teatral de trasladar el texto dramático a texto representado. Al decir de Keir Elam, este complejo proceso, asimétrico e intertextual, se nutre del cruce de ámbitos necesario para que lo anotado en papel se convierta en actuación sobre un escenario: “Cada texto conlleva rastros del otro, la actuación asimila aquellos aspectos del texto de la obra teatral que los actores eligen transcodificar, y el texto dramático es ‘dicho’ punto por punto por la actuación modelo — o las *enésimas* posibles actuaciones — que lo motivan” (209) ⁶. El análisis y descodificación del deseo autorial como instrumento productor de significantes a partir de la mediación del filtro de la sexuación agrega otro matiz al colorido espectro de la semiótica teatral.

2. EL AQUILES DE TIRSO, NUNCA MÁS HOMBRE QUE DESPUÉS DE SER MUJER

Las tres jornadas de la comedia tirsiana alegorizan el pasaje del protagonista por los tres órdenes de la formación del sujeto; empezando por el Real de las pulsiones en el primer acto, pasando por el Imaginario de las identificaciones en el segundo y concluyendo finalmente en el Simbólico de la elección consciente en el tercero. En su primera aparición Aquiles está cubierto de pieles, lo que lo coloca en paridad con el animal cuya piel lo cubre. Esta primera representación adquiere características psicológicas que inequívocamente señalan lo instintivo, lo inconsciente, lo libidinal. Su ayo, Quirón, le reprocha su conducta en relación con el Real que lo rodea, en términos de “costumbres extrañas” (*Obras* 1: 1912), las que encierran una carga de ambigüedad que en ningún momento se resuelve pero que siempre raya la bisexualidad y, más aún, constantemente sugiere la consumación del acto sexual con hombres y mujeres (1: 1912).

Las alusiones de género se desgranán con fluidez de modo que cada nuevo enunciado pareciera revertir el anterior, lo que produce el sentido de ambigüedad no resuelta, ya que el nuevo enunciado al tiempo que revierte el inmediato anterior ratifica el que antecede a éste. En los versos citados, las costumbres extrañas de las que todos procuran huir se asocian con los pastores, lo que permite especular

que éstos se ven sometidos al apetito sexual de Aquiles. Sin embargo, la mención de las pastoras desvía la especulación al terreno del honor perdido que, en la conceptualización de la época, es sufrido por la mujer pero afecta, "señala" al hombre. Acto seguido, Quirón en su reproche aporta un nuevo dato que redirige la significación hacia el terreno del sexo indiscriminado: "No diferencias los frutos" (1: 1912). Al referirse a la filosofía, que modera pasiones, y a la música, que templa ánimos silvestres con su combinación de agudos y graves y de ese modo destraba las puertas del espíritu, Quirón continúa aportando ambigüedad a su reflexión recriminatoria: "Tocas el arpa y la lira" (1: 1912). En un primer nivel superficial la referencia apunta a la contradicción dual de Aquiles entre su instinto salvaje y su espíritu cultivado, lo que simbólicamente se expresa con referencia al arpa y a la lira, instrumentos de clara asociación mitológica. El primero, el arpa, instrumento de los coros angelicales y del rey David, representa la pureza y la poesía; el segundo, la lira, asociado con Orfeo, simboliza la armonía divina, la música de las esferas, las vibraciones del cosmos, la inspiración poética y musical, y la divinidad. Sin embargo, no deja de resultar llamativa la referencia sexual revestida de género aleatoriamente transgresor (en lo sexual y en lo gramatical) que el primero de los instrumentos musicales proporciona metonímicamente al aludir a lo masculino (artículo masculino *el*) y a lo femenino (género del sustantivo *arpa*), donde la excepción gramatical para evitar conflictos cacofónicos se expande metafóricamente como alusión de sexualidad dual en contraste con el caso normativo del segundo de dichos instrumentos (*la lira*). De esta manera la construcción subjetiva de Aquiles rompe la dicotomía animal-humano como elementos antagónicos y comienza a autoconstruirse a partir del primer peldaño en el circuito de las pulsiones: "ver" en la pulsión escópica y "oír" en la invocatoria.

Según lo plantea Lacan, el circuito de las pulsiones se origina en la zona erógena, circunviene el objeto y regresa finalmente a la zona erógena, estructurándose por medio de las tres voces gramaticales: activa, reflexiva y pasiva. Las primeras de estas dos instancias (activa y reflexiva) son autoeróticas ya que carecen de sujeto; en la tercera instancia

(la pasiva), cuando la pulsión completa su circuito, aparece un nuevo sujeto. Este sujeto, quien es propiamente el otro, aparece en la medida en que la pulsión ha podido demostrar su curso circular (*Seminar XI* 178). Por ello, Aquiles en voz activa “ve” a Deidamia y se siente atraído inmediatamente: “Princesa de mis ojos” (1: 1914). No obstante, no puede formular su pasión en términos libidinales directos como hasta entonces, sino en términos metafóricos, los que, aunque un *racconto* de su propia bestialidad, sirven para seducir a Deidamia por su poder erótico-referencial: “hermoso me enterneces, / compuesto me aseguras / y sabio me convences” (1: 1915). En la segunda instancia de la pulsión en voz activa Aquiles “oye” a Deidamia. Esta vez, no obstante, el circuito de la pulsión se dispara a partir de la ausencia, ya que la voz que proviene del árbol y que dice ser la princesa encantada no es otra que la de Garbón. Si bien la acción dramática presentada en esta escena tiende a la farsa y está plagada de humor grotesco, el concepto que propone echa luz en el análisis de la subjetividad en tanto y en cuanto permite apreciar que el objeto que dispara la erotización del sujeto en formación es una agencia vacante que puede ser llenada por quienquiera que ocupe su lugar. La resolución del episodio, cargada de acción y comicidad, se interrumpe por la intervención de Tetis, la madre, quien enfrenta a Aquiles con la verdad de su propio inconsciente. Ante la pregunta de éste sobre la identidad de Deidamia, Tetis responde: “El espejo / en que te miras” (1: 1919). Seguidamente le propone un plan a seguir, con el que podrá alcanzar a Deidamia y, a la vez, protegerse de la fatídica predicción del oráculo si va a Tebas con el ejército griego. Notablemente, la gestión de Tetis, a la que ella misma cataloga como “industria,” servirá para que Aquiles, enfrentado con la imagen especular, cubra el Real (el bestialismo connotado por las pieles del comienzo) con una capa imaginaria, la cual, admirablemente, encuentra sus perfiles y atributos en el género de la mujer.

Si el Aquiles de la primera jornada se sitúa en el orden Real, es innegable que el Aquiles de la segunda se mueve en el orden Imaginario. Como espejo del espejo, la dirección de escena que abre el segundo acto (“*Salen Aquiles, de dama bizarramente vestida de camino, y Tetis*” (1: 1920) multiplica las

implicaciones de género. Según se indica en el primer acto, el personaje de Aquiles está a cargo de una actriz en vez de un actor, lo cual proporciona una variante interesante al invertir la instancia de género sexual entre realidad y realidad representada. En otras palabras, el organismo hembra (actriz) que se viste de personaje varón (Aquiles) durante toda la representación, aparece en el segundo acto vestido de mujer (Nereida). Esto, sin duda, debió de haber producido un efecto inusitado en la audiencia y lógicamente sigue produciendo su efecto textual al “traducir” las connotaciones discursivas a través del filtro del género sexual subyacente.

132 En la segunda jornada Aquiles de mujer intenta ocultarse a partir de la cobertura del género y, de ese modo, acercarse a Deidamia desde la inmunidad de su nueva agencia. Si bien estas acciones son motivadas por diferentes agentes — la primera por la industria de Tetis, la segunda por el amor de Aquiles — ambas convergen en la misma persona y se confunden en su acción, sin diferenciar sus distintas motivaciones, lo que por momentos pone en duda o cuestiona dichas diferencias. En ambos casos, sin embargo, las circunstancias se desarrollan a partir y a través de la triangularidad del significante. En el primer acto, esta triangularidad se da entre Aquiles, Tetis y Quirón pero nunca se sustancia debido a la ausencia de Tetis y su sustitución nutricia en la onza y al carácter ambiguo de Quirón al corporeizar la dualidad hombre-bestia en el centauro, lo cual se sustenta como estructura pre-edípica posicionada en el Real. En el segundo acto, en cambio, la triangularidad es una constante que intenta romper las tensiones binarias imaginarias y redireccionar la subjetividad de los personajes. Sin embargo, y por tratarse de dos planos especulares enfrentados, la binariedad imaginaria planteada desde el comienzo parece multiplicarse *ad infinitum* en el ámbito de la mujer.

El impulso de acción que mueve a Aquiles en la segunda jornada tiene dos motivaciones: acercarse a Deidamia, su amor y objeto de su propio deseo, y someterse al deseo de Tetis, inspirado por su temor respecto de la amenaza de muerte que pende sobre su hijo si va a la guerra. Podemos entonces encuadrar la transformación de Aquiles entre las coordenadas del Deseo (sustentado por Eros) y las de la Ley

(sustentada por Tánatos). Este proceso corresponde a la génesis del sujeto a través de su pasaje por los estadios pre-especular, especular y post-especular y se materializa a partir de identificaciones imaginarias. La implicación del género en el proceso, según lo presenta Tirso, es que recubre, identifica y otorga cualidades inherentes y específicas. Aquiles comienza a ser consciente de este desarrollo transformativo y lo denuncia como un "degenerar," lo que bien puede interpretarse como traspasar la barrera del género sexual (cosa que indudablemente Aquiles ha hecho) pero sin implicar que ello sea una malformación (1: 1920). Lo que en realidad preocupa moralmente a Aquiles no es su cambio de identidad sexual sino la cobardía de su escondite y la irreverencia que significa su imitación de la conducta de los dioses (1: 1921). Obviamente Aquiles no expresa vergüenza por el cambio de género sexual sino congoja por perder la opinión de los dioses al tratar de actuar como ellos. Más adelante, al caerse de los chapines y al experimentar zozobra ante el inminente encuentro con Deidamia y Lisandro, Aquiles atribuye su caída y sus sentimientos a la capa de género femenino que recubre su persona en clara indicación de que sus atributos traspasan la mera cobertura corporal y se constituyen en agencia de su ser. Sin embargo, al tiempo que "le pegan la liviandad," los efectos del vestido "le despegan el conocimiento imaginario de su ego" ("*connaissance*") y comienzan el desbloqueo que lo llevará a adquirir el "saber simbólico" de su propio *yo* ("*savoir*") al promediar la tercera jornada. Este proceso se da de manera paulatina y se indica a través de la doble triangularidad de la que Aquiles/Nereida forma una arista común.

133

Luego de su inicial desreconocimiento al vestir diferentes ropas, Aquiles en el género de Nereida comienza a enviar señales duales que, a la vez que producen interpretaciones equívocas en el Imaginario de Deidamia y Lisandro, talan en la verdad profunda del Otro con relación a su configuración simbólica. Aquiles/Nereida cautiva conjuntamente a Deidamia por tener algo de Aquiles y a Lisandro por tener algo de Nereida. Esto demuestra que tanto una mitad como la otra no son complementos de su persona sino suplementos de su ser.

Con Deidamia, la relación de Aquiles/Nereida se juega

en el terreno de la ambigüedad especular. Si rastreamos la incidencia del espejo a lo largo de la comedia, vemos que es una constante que se repite en las tres jornadas. En el primer acto, con relación al encuentro de Aquiles y Deidamia en la selva, José A. Madrigal describe el "espejo" como símbolo de doble función: primero, en forma de agua donde se refleja la imagen de Deidamia; y después, esa imagen reflejada de ella, como espejo donde Aquiles se observa y se ve a sí mismo (22). En el segundo acto, en la corte, Aquiles/Nereida y Deidamia reproducen el encuentro en el bosque como parte del intercambio lúdico al que se entregan. En una suerte de metateatro en el que la ficción imita la realidad en la superficie a la vez que la realidad impulsa la ficción desde la profundidad del Otro, esta escena se constituye en "espejo" de la anterior. La entrega es casi total hasta que Deidamia pone freno a los avances de Aquiles/Nereida: "Paso, prima, que parece / que esto va de veras" (1: 1930). Entonces Aquiles/Nereida da una vuelta de tuerca a la construcción de su subjetividad. Su planteo es claro, directo, y reconoce que, si bien la sexualidad de ambas ha funcionado hasta allí como juego, es necesario envolverla con una capa simbólica que ambas aprueben para consumarla. En una suerte de conversión a la inversa de Tiresias, Aquiles/Nereida se transforma en hombre y se descubre ante Deidamia como tal. Ésta, en lógica consternación, sigue vislumbrando la dualidad en el otro y, de igual manera, Aquiles, al contar su historia, continúa de algún modo identificado con su lado femenino. Su parlamento subraya la interacción entre el ser y el deseo del sujeto más allá de su sexo biológico y configura el primer postulado en relación con la sexualidad humana (1: 1933). Al reconocer esta necesidad como parte de su propia carencia, Aquiles demuestra que su persona está a punto de entrar en otra etapa del proceso, la de enfrentarse con el instante de la elección simbólica. Mientras tanto, Aquiles y Deidamia cierran la segunda jornada entregándose a las delicias del amor sexual, el que, al decir de Lacan, nada sabe de diferencias (*Seminar XI* 204).

La tercera jornada se abre como un gran espejo que proyecta su imagen invertida sobre la audiencia debido, primordialmente, a que los personajes se debaten en el ámbito del conocimiento imaginario mientras que el público del

corral ha adquirido saber simbólico. En la primera escena Lisandro se queja al rey Licomedes sobre la relación entre Deidamia y su prima Nereida, a la que tacha de lesbianismo. Sin embargo, el verdadero motivo de su preocupación no es el perder a Deidamia sino el no poder tener a Nereida. El público, no obstante, sabe que Nereida es Aquiles, lo que invierte las relaciones homo-hétero y los agentes involucrados en dichas coordenadas. En el mismo tenor, cuando Aquiles, todavía en traje de Nereida, apoya su cabeza sobre el regazo de Deidamia para que ésta le peine los cabellos, el efecto lesbiano que la escena produce es ratificado entre los asistentes al corral en tanto y en cuanto saben que el papel de Aquiles es representado por una actriz en vez de un actor. Esto último demuestra que la mujer es una agencia que incluye al hombre, mientras que el hombre excluye a la mujer. El mismo Aquiles lo expresa cuando le promete a Deidamia continuar en el papel de Nereida para no ir a la guerra:

AQUILES: [S]i de mujer disfrazado
vengo esposa a poseer
lo que de hombre he de perder,
mujer mi dicha me nombre,
pues nunca he sido más hombre
que después que soy mujer.(1: 1937)

135

En este momento en la comedia se produce la entrada de Aquiles en el orden Simbólico al someterse a la castración de la Ley, lo que se evidencia en la elección que debe realizar. Por ser este proceso parte del circuito de las pulsiones, también se produce a través de la pulsión invocatoria y de la escópica, la primera representada en la voz de la esclava, la segunda en el espejo. Para llevar a cabo la transformación de Aquiles, Ulises, fingiéndose mercader, echa mano de una voz y de un espejo, los cuales calan profundo en sus pulsiones invocatoria y escópica y se constituyen en factores definitorios de la elección simbólica de su sexualidad. El primer indicio del cambio se evidencia en las reacciones encontradas que experimentan Aquiles y Deidamia al escuchar la voz. Mientras el primero la percibe como “enfadoso y triste tono,” la segunda la define como “claro metal de voz,” a lo que Aquiles replica: “Para mí voz de metal” (1:

1937), en clara muestra de su percepción invertida con respecto a la de Deidamia. La voz de mujer canta dentro y su canto llega a Aquiles en tres estrofas. La primera lo enfurece porque “reprehende [su] amujerado valor” (1: 1937), la segunda lo predispone a la acción y la tercera lo hace actuar y enfrentar su destino, aunque todavía como mujer.

Al salir, Aquiles debe enfrentarse con el espejo. Cuando Ulises descubre una cortina, se descubre una tienda de joyería bizarra, y, a un lado, un espejo grande, una rodela de acero y una lanza (1: 1939). Aquiles se dirige al espejo y se afrenta al verse mujer. Acto seguido, reprime su deseo y se somete a la Ley. Desde ese momento, Aquiles encuentra su identidad en el Simbólico a partir de su propio posicionamiento, de su propia elección simbólica, la cual — se sabe — fue impulsada desde el inconsciente a través de las pulsiones. Recordemos que el Simbólico es el ámbito del Otro cuyo discurso es el inconsciente; es el ámbito de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo; es el ámbito de la cultura y de las relaciones mediadas por el tercer término. En ese ámbito, Aquiles emerge héroe y comienza a funcionar como tal en la lógica del discurso heroico. Entrega su amistad a Patroclo y se deja seducir por Policema. Esta doble triangularidad pone en peligro su relación imaginaria bidireccional con Deidamia. Ésta, por su parte, debe cubrirse con ropas masculinas para poder acceder a este nuevo ámbito que, de otra manera, le está vedado. El desafío al que cada uno de los participantes del triángulo está expuesto se ve simbolizado por el incidente del guante. Héctor y Polixena arrojan cada uno un guante, el primero de desafío y muerte, el segundo de seducción y amor. Los guantes son recogidos por Patroclo y por Deidamia de hombre, quedando Aquiles en medio de ambos. Esta estructura simétrica repite a la inversa la simetría de palacio entre Deidamia, Aquiles/Nereida y Lisandro. Metáfora de un sujeto dividido típicamente tirsiano, la inversión no es únicamente visual sino que se materializa en el discurso y, más aún, se enfatiza y se proyecta no sólo por lo dicho sino por lo que queda por decir. Al recoger Deidamia el guante de favor, éste se convierte en símbolo de guerra; análogamente, Patroclo recoge el guante de guerra y al hacerlo realiza un acto de amor. En ese clima de suspenso, deseo y muerte, la

comedia se cierra con la imagen especular de Aquiles y Deidamia (ésta en traje de hombre) enfrentados en clara categorización del andrógino como agencia inconsciente de la subjetividad.

3. EL AQUILES DE CALDERÓN, ESE MONSTRUO

El tratamiento calderoniano del mito carece de la fluidez sexual presente en la versión de Tirso. Anita K. Stoll sostiene que “a pesar de presentar a Aquiles necesariamente vestido de mujer en algunas escenas, como sabemos por su fábula y en especial por el énfasis en sus primeros años que Tirso incorporó en la realidad teatral de la España del siglo XVII, no existe [en Calderón] material que apoye ningún elemento de confusión de género sexual” (121)⁷. Siguiendo los razonamientos de Parker y Valbuena Briones, Stoll concluye que “en esta comedia Calderón utilizó la fábula de los primeros años de la historia de Aquiles para presagiar su inevitable destino” (121)⁸. Es evidente en *El monstruo de los jardines* que la preocupación por la sexualidad fluida y polifacética de Aquiles se ve desplazada por otra, la dicotomía determinismo-libre albedrío.

137

Aunque sin mencionarlo explícitamente, mucha de la crítica existente en torno de la comedia parece apoyar el concepto de que existe un desfase entre lo que la fábula pretende mostrar y lo que el dramaturgo intenta expresar. Al respecto, Don W. Cruickshank anota que la comedia se inicia con los símbolos típicamente calderonianos de la tormenta y el naufragio, seguidos éstos por un terremoto. Según el crítico, los desastres naturales llevan a anticipar una catástrofe humana a la vez que el naufragio es símbolo de desengaño y desilusión (66). En esa misma tónica, Cruickshank interpreta el regocijante final de la obra como la marca calderoniana del destino inevitable contra el que nada se puede. El hallazgo del salvador de Grecia no es más que la activación del mecanismo imponderable que permitirá que se cumpla el fatídico horóscopo de Aquiles, para cuyo fin Venus debe claudicar en favor de Marte (70).

A. Valbuena Briones ve en las tres jornadas de la comedia tres instancias secuenciales determinantes del desenla-

ce final. La primera evoca el mito de la caverna de Platón, donde Aquiles simboliza “la vida inauténtica en un mundo de sombras y falsas apariencias dirigido por el hado, que no permite contemplar el mundo inteligible de la mediación racional” (83). La belleza del sonido percibida por el oído, del cuerpo por la vista y del alma por la mente constituyen el camino cognoscitivo que permitirán a Aquiles la salida del laberinto por medio del libre albedrío. La segunda jornada es la de la travestía de Aquiles por mediación de Tetis, su madre. La tercera presenta la lucha entre el goce y el destino heroico, lucha que reviste características psicológicas y que concluye con la idea de que el destino adverso sólo puede ser vencido cuando se lo enfrenta con determinación (83-85).

En un estudio publicado en 1981, Everett W. Hesse ya señalaba diferencias sustanciales entre las versiones de Tirso y Calderón en estos términos: “[Calderón] construye una intriga lógica, bien redondeada, basada en el concepto de causa y efecto. La comedia de Tirso contiene mucho más humor, ironía y sexualidad abierta que las de la obra de Calderón” (177) ⁹. Más adelante Hesse proporciona otro dato importante cuando afirma que no existe evidencia en la versión de Calderón de que el papel de Aquiles debiera ser interpretado por una actriz (178). Estas diferencias no implican que exista una relación binaria entre Tirso y Calderón por la cual el primero recibe marca positiva en oposición a una marca negativa del segundo en cuanto al tratamiento sexual de sus comedias. La sexualidad está presente en ambas obras, aunque persiguen diferentes propósitos. En Calderón el pasaje de Aquiles por el tamiz del género femenino no posee más carga semántica que la del disfraz. Sin embargo resulta de mayor interés la alegoría que cierra la primera jornada cuando Tetis carga a Aquiles como a un niño y lo lleva al seno de la montaña. El retorno al vientre materno y el posterior escape de Aquiles en traje de mujer nos habla más de un intento de liberación de las garras del destino al mejor estilo segismundiano que del pasaje de un estado a otro como afirmación de la subjetividad por medio de la exploración sexual. Aun bajo el atuendo femenino, Aquiles nunca deja de ser hombre, y su relación con Deidamia nunca insinúa posibilidades lesbianas — u homosexua-

les en cuanto a Astrea y Lidoro – como ocurre con el Aquiles de Tirso. Incluso el requisito de que el papel sea representado por una actriz, presente en Tirso y ausente en Calderón, puede leerse de dos maneras. No es antojado especular que la imposición del travestismo a un actor hubiera causado gran conmoción en el público por lo *risqué* de la propuesta. Si esta teoría es factible, luego se puede pensar que ese riesgo no está presente en el tratamiento calderoniano, ya que sabemos que el papel de Aquiles fue interpretado por un actor. También es evidente que utilizar a una actriz para el papel de Aquiles incrementaba la tensión lesbiana en la relación del héroe con Deidamia, produciendo un efecto altamente homoerótico, efecto que se diluye en el tratamiento inequívocamente heterosexual de Calderón.

En la comedia de Tirso Aquiles conforma su subjetividad a través de la confusión y la ambigüedad, al pasar por la fluidez femenina y culminar en la elección de la posición del héroe en el ámbito masculino, posición que promete ser desafiada en la anunciada segunda parte. En la versión calderoniana la confusión no es de género sino de espacio. En ropas de mujer, Aquiles llena el espacio de Astrea, quien fue víctima del naufragio; al revelarse como amante, todavía en traje femenino, llena el espacio de Lidoro, lo que lleva a Deidamia a pensar que Astrea está intercediendo por él.

139

AQUILES: Pues si tú dices que estamos
solas, y yo que está aquí
tu amante, bien fácil es
la enigma de descubrir.

DEIDAMIA: ¿Cómo?

AQUILES: Como entre las dos está...

(Obras 2008)

Recién al desvestirse y quedar de hombre puede Aquiles aclarar la situación y enamorar a Deidamia. Su parlamento al final de la segunda jornada demuestra que la agencia de la masculinidad es rígida en vez de fluida, sólo enmarcable por la dicotomía ausencia-presencia y nunca superpuesta al lado femenino que las ropas podrían sugerir:

AQUILES: Vuelva el honor a quien es
tan cifra de este pensil,

tan enigma deste alcázar,
que andando siempre tras ti,
le ves y no le ves, le hablas
y no le hablas, le oyes y
no le oyes, porque delirio
de los hados, frenesí
de la fortuna y prodigio
del amor, oculto en fin,
es de este jardín el monstruo.

(Obras 2009)

Esta idea de separación de las agencias masculina-femenina se enfatiza en la apertura de la tercera jornada con una escena no sólo de bella construcción tanto visual como poética sino de alta significación y profundamente enraizada con el tema central de la comedia. Aquiles, en traje de hombre, sale al jardín al mismo tiempo que Deidamia. Los amantes, sin verse, deambulan en la oscuridad recitando soliloquios paralelos en contrapunto, cuyos versos iniciales y finales son idénticos. Tal simetría crea el efecto de la barra del significante que separa los cuadrantes “Hombre” y “Mujer” del diagrama de la sexuación formulado por Lacan, el uno ocupado por Aquiles y el otro por Deidamia. Al encontrarse y reconocerse, sin embargo, se produce un cruce en el género de la representación de los interlocutores aunque nunca en el orden imaginario (como vemos en Tirso) sino sólo en el simbólico del discurso:

AQUILES: ¡Mi dueño!
DEIDAMIA: ¡Gloria mía!
AQUILES: Salió el sol.
DEIDAMIA: Vino el alba.
LOS DOS: Llegó el día

(Obras 2009)

Se da un cruce de géneros en las referencias metafóricas de los amantes. Aquiles utiliza el masculino (dueño, sol) para referirse a Deidamia, ésta usa el femenino al responderle (gloria, alba), y los dos cierran el intercambio en masculino (día) en clara alusión del género que prevalece ¹⁰. Dicho cruce es una instancia simbólica de la aberración que produce el monstruo como agencia del asombro, de la

transgresión inconcebible. Es también un paradójico preámbulo a la posterior lucha entre Marte y Venus la cual, al decir de Thomas Austin O'Connor, "representa dos particulares modalidades en pugna de 'ser-en-el-mundo' [...] tensión [que] es evidente en el personaje de Aquiles al igual que en la sociedad de dominación masculina a la que él quiere ingresar" (131) ¹¹. La resolución es convencional: Aquiles se descubre como tal y, una vez apaciguada la conmoción inicial, recibe a Deidamia como esposa. Pero la restitución de Aquiles es sólo de nombre y no de género sexual, ya que su masculinidad nunca necesitó ser restituida o reafirmada.

4. CONCLUSIÓN OMNISEXUAL

En ambos casos los dramaturgos hablan de algo más que lo que aluden en la superficie. Hablan de un exceso producido por sus deseos inconscientes, que a su vez se ven disparados por sus posiciones sexuales y sus cosmovisiones de la realidad. El Aquiles de Calderón es un caso cerrado, un sujeto cartesiano "que aparece en el momento en que la duda se reconoce como certeza" (Lacan, *Seminar XI* 126). Los cruces de género masculino y femenino no son construcciones imaginarias sino actos simbólicos al nivel del discurso. Su sexualidad no es ambigua y si en algún momento encierra dualidad, ésta se da en el acto y no en el género. Al llamarse a sí mismo "monstruo de dos especies" (Calderón, *Obras* 2009), por ejemplo, Aquiles no sugiere duda o bisexualidad sino que hace referencia meramente a su doble actuación (como dama durante el día y como galán durante la noche) por imposición de Tetis, su madre, la primera y por atracción a Deidamia la segunda. La dualidad se unifica al final cuando Aquiles se desnuda del traje mujeril y revela su posición como hombre y como héroe, cerrando de ese modo el ciclo de su destino.

El Aquiles de Tirso, en cambio, es un sujeto dividido, ambiguo, que cree encontrar su posición final como héroe sin negar su pasaje por el ámbito de la mujer como proceso. Sin embargo, la resolución de la comedia con el episodio del guante y la promesa de una segunda parte hacen que *El*

Aquiles sea una obra fluida en permanente autoconstrucción y deconstrucción. La segunda parte entra en el terreno del fantasma, como rastro del inconsciente, Allí sin duda habría lugar para explorar las tensiones homoeróticas entre Aquiles, Patroclo y Héctor. Como espejo invertido de la primera, la segunda parte es un ámbito inexplorado pero latente, un espacio vacío que espera ser llenado con la expectación y el conocimiento del otro. La marca que deja el episodio del guante no hace más que anticipar que la triangularidad que se avecina estará centrada en el terreno de la sexualidad de los personajes.

Las diferencias estructurales de ambos Aquiles permiten suponer distintas posiciones del deseo de sus autores, distintos síntomas que afloran en el entramado de las respectivas comedias. Desde el ámbito de los hombres, Calderón carga a su héroe con una *jouissance* fálica que lo hace actuar de manera unidireccional en pos del objeto *a*. Tirso, desde la agencia de la mujer, muestra una sexualidad más fluida y su Aquiles posee una *jouissance* femenina que se expande omnidireccionalmente y nunca completa su circuito.

NOTAS

- ¹ Las traducciones del inglés son de mi autoría. El texto original se incluye como nota al pie. (The history and myths of ancient Greek and Roman civilization are significant in the theater of the Golden Age, [...] [as] [t]hey often served writers in expressing, through a subtle pattern of allusion which is not always readily obvious, their perceptions of underlying truths about human beings and about cultural attitudes. Plays reflecting these mythical perceptions may have had their origin in the purely unconscious process of the writer....)
- ² El mito de Aquiles, en este caso, es el mito del surgimiento sexual como proceso de subjetivización, verdadera metáfora de la sexuación lacaniana.
- ³ Freud, desde una cosmovisión biológica más que lingüística, presupone que, al existir ciertas diferencias físicas entre los hombres y las mujeres, también existen diferencias psíquicas “masculinas” y “femeninas.” Dichas características no son adquiridas por los humanos de manera instintiva o natural, sino a través de la compleja interacción de las diferencias anatómicas con factores psíquicos y sociales (217-23).
- ⁴ La cuestión de nuestro propio sexo es la que define la histeria con el interrogante “¿soy hombre o soy mujer?” La pregunta de la histérica: “¿Qué es una mujer?” es la misma para histéricos varones o hembras (Lacan, *Seminar III*, 178).
- ⁵ Esta asimetría fundamental en el significante lleva a la asimetría entre hombres y mujeres en el complejo edípico. El varón desea al progenitor del sexo opuesto y se identifica con el del mismo sexo mientras que la hembra desea al progenitor del mismo sexo y “se le requiere que tome la imagen del otro sexo como la base de su identificación (Lacan, *Seminar III* 176). “La mujer no logra la realización de su sexo con el complejo edípico en forma simétrica con el hombre, ni tampoco lo hace a través de la identificación con la madre, sino a través de la identificación con el objeto paterno, el que le asigna un viraje extra” (172). “Esta asimetría significante determina las sendas por las que pasará el complejo edípico. Las dos sendas hacen pasar a ambos por el mismo sendero—el de la castración” (176).
- ⁶ (Each text bears the other’s traces, the performance assimilating those aspects of the written play which the performers choose to transcodify, and the dramatic text being ‘spoken’ at every point by the model performance—or the *n* possible performances—that motivate it.)

- ⁷ (While necessarily presenting Achilles dressed as a woman in some scenes, as we know from his story and specially from the focus on his early years inserted by Tirso into the theatrical reality of seventeenth-century Spain, there is no supporting material for an element of gender confusion.)
- ⁸ (With this play Calderón employed the story of Achilles' early history to presage his inevitable destiny.)
- ⁹ ([Calderón] constructs a logical, well-rounded intrigue based on cause and effect. The Tirso play contains much more humor, irony and open sexuality than that found in Calderón's work.)
- ¹⁰ La idea de ambigüedad sexual y cruce se ve reforzada con la referencia a Psiquis que hace Aquiles durante la escena: "Mas Deidamia es esta y aun por eso / su nueva Siquis con fragancia nueva / saludan los verdes / de las hojas, las ramas y las flores" (*Obras* 2009). Amor y Psiquis son posiciones que Aquiles alterna en el simbólico con la misma facilidad con que cambia de traje. Sin embargo no hay evidencia de *méconnaissance* imaginaria.
- ¹¹ (The traditional Mars-Venus struggle ostensibly represents two distinct modes of 'being-in-the-world' at loggerheads, and this tension is evident in the character of Aquiles as well as in the masculine-dominate society he now wishes to join.)

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras Completas*. Tomo I. Ed. A. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1969.
- Cruikshank, Don W. "El monstruo de los jardines and the Segismundization of Clarín." *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg, PA: Bucknell UP - Associated UP, 1993. [PAGINAS]
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge, 1994.
- Freud, Sigmund. *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*. Ed. John Rickman. New York: Liveright, 1957.
- Hesse, Everett W. "Sexual Problems in the Achilles Plays of Tirso and Calderón." *Hispanófila* 29-1 (1985): 23-32.
- Lacan, Jacques. *Écrits - A Selection*. Tr. Alan Sheridan. New York: W.W.Norton, 1977.
- — —. *Seminar XI - The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tr. Alan Sheridan. New York: W.W.Norton, 1981.
- — —. *Seminar III - The Psychoses 1955-1956*. Tr. Russell Grigg. New York: W.W.Norton, 1993.
- — —. *Seminar XX - Encore 1972-1973*. Tr. Bruce Fink. New York: W.W.Norton, 1998. 145
- Madrigal, José A. "La transmutación de Aquiles: De salvaje a héroe: Tirso de Molina, *El Aquiles*." *Hispanófila* 26-2 (1983): 15-26.
- O'Connor, Thomas Austin. "The Harmony/Dissonance of Calderón's *El monstruo de los jardines*." *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg, PA: Bucknell UP - Associated UP, 1998. [PAGINAS]
- Stoll, Anita K. "Achilles: Gender Ambiguity and Destiny in Golden Age Drama." *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg, PA: Bucknell UP - Associated UP, 1998. [PAGINAS]
- Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*. Tomo I. Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1946.
- Valbuena Briones, A. "Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón." *Approaches to the Theater of Calderón*. Ed. Michael D. McGaha. Washington, DC: UP of America, 1982. [PAGINAS]

