

Cuestiones hermenéuticas a propósito de *Edipo rey* de Pasolini*

Guillermo Moreno Tirado¹

Recibido: 15 de febrero de 2023/ Aceptado: 11 de marzo de 2023

Resumen. A partir del análisis de algunas cuestiones hermenéuticas en la película *Edipo rey*, se defiende que uno de los aspectos centrales de la crítica a la sociedad de Pasolini es el allanamiento de la propiedad simbólica. Con ello, en este trabajo nos referiremos a la homologación implicada en la sociedad de consumo que se manifiesta como una pérdida de lo sagrado. En esta línea, se analizan algunas cuestiones teóricas a propósito del pensamiento de Pasolini sobre el cine y se sostiene que ese allanamiento de la propiedad simbólica es una condición de la posibilidad de “lo político” en nuestro tiempo.

Palabras Clave: *Edipo rey*; Pasolini; hermenéutica; cine de poesía; allanamiento de la propiedad simbólica.

[en] Hermeneutical issues on *Oedipus Rex* of Pasolini

Abstract: Based on the analysis of some hermeneutical issues in the film *Oedipus Rex*, it is argued that one of the central aspects of Pasolini's critique of society is the breaking and entering of symbolic property. In doing so, this paper will refer to the consequent homologation of consumer society that manifests itself as a loss of the sacred. Along these lines, some theoretical questions are analysed in relation to Pasolini's thought on cinema, and it is argued that this breaking and entering of symbolic property is a condition for the possibility of “the political” in our time.

Keywords: *Oedipus Rex*; Pasolini; hermeneutic; poetry cinema; breaking and entering of symbolic property.

Sumario. 1. Introducción. 2. Aclaraciones previas: cuestiones hermenéuticas. 3. *La lengua de la realidad I*. 4. *La lengua de la realidad II*. 5. *Cinema di poesia: im-segno*. 6. El problema “político” de la película. 7. Edipo y el allanamiento de la propiedad simbólica. Bibliografía.

Cómo citar: Moreno Tirado, G. (2023). Cuestiones hermenéuticas a propósito de Edipo rey de Pasolini. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26(2), 289-301.

1. Introducción

Este trabajo es una reconstrucción de la conferencia que se dio en una jornada dedicada a Pier Paolo Pasolini en su calidad de crítico de la sociedad. En ella se defendieron una serie de cuestiones hermenéuticas a propósito de la película *Edipo rey*, las cuales se presentaron como claves de esa crítica social, esto es, del discernimiento que Pasolini hizo de la sociedad de su tiempo. La tesis que defendemos, a este respecto, es que, a través del *cine de poesía*, Pasolini muestra aquello que nuestra sociedad pierde en nombre de la homologación que conlleva el progreso y que la película *Edipo rey* está también en esta misma lógica, a pesar de las posibles referencias a la vida del autor, a cuestiones psicoanalíticas o griegas². Llamaremos a lo que se pierde “propiedad simbólica” y a la pérdida “allanamiento”; jus-

tificaremos brevemente la primera denominación, para la segunda remitimos nuestro estudio de tesis doctoral, donde se aclara el uso de esta expresión³.

Vamos a sostener, por tanto, que *Edipo rey* es un poema cinematográfico que enfrenta a la Italia de los años 50 y 60 al *allanamiento de la propiedad simbólica* consecuente al proceso de transformación social que Italia ha sufrido en esos años. Se trata, por tanto, de una obra que muestra un mundo en el cual no hay tal *allanamiento* y cómo ese mundo, o los restos de ese mundo, es precisamente lo que se está borrando en el proceso de homologación que se vive en esos años, pero que, a pesar de todo, ese borrado o esos restos no son reductibles y, por tanto, todavía alguien (el poeta) los percibe.

Por otro lado, uno se ve en la tesitura de reconocer cierta falta de *especialidad* por su parte en la obra de

* Este escrito ha sido redactado en el marco del Proyecto de Investigación Postdoctoral Fondecyt (ANID) N.º 3220048, titulado *La irreductibilidad de hablar una lengua. Una crítica de la lingüística general a partir de la filosofía de Heidegger*, del que el autor es el Investigador Responsable.

¹ Centro de Estudios Filosóficos de Universidad de La Frontera, Temuco, Chile.
Correo electrónico: guillermo.mrtrd@gmail.com

² Estamos en deuda con el estudio de S. Martínez Gutiérrez, “*Edipo re*” de Pier Paolo Pasolini (1967): *Al di là de la autobiografia*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.

³ G. Moreno Tirado, *El allanamiento del lenguaje. Un estudio desde la obra de M. Heidegger*, Tesis Doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 181-191; Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59432/1/T41812.pdf> [última consulta: 05/05/2023]

Pasolini. Uno no es filólogo italiano, ni pretende actuar como tal y, por consiguiente, lo que se va a decir no está explícitamente dirigido a filólogos. En otras palabras, si las líneas que siguen se juzgan en función de los métodos de la filología, estas no serán, seguramente, aceptables. El método por el que pretendemos ser juzgados es, más bien, el fenomenológico-hermenéutico, pues leemos a Pasolini como alguien que, en la modernidad tardía, *todavía es poeta* o, dicho con Hölderlin, *mora poéticamente*. Con ello queremos decir que la obra de Pasolini (toda ella sin excepción, quizá, siquiera, de parte de su vida⁴) es un intento de *decir* aquello que, por su propia esencia, no puede ser dicho; Pasolini es alguien que pone de manifiesto aspectos centrales del juego al que siempre ya estamos jugando. Vamos a tratar de fundamentar que *Edipo rey* es un caso de esta puesta de manifiesto justamente porque se trata necesariamente de una *hermenéutica*, en concreto de Edipo, de Sófocles en particular, y de la Edipiada y la saga de los Labdácidas en general; y como *hermenéutica* siempre tiene en su horizonte ofrecer comprensión sobre la situación histórica desde donde tiene lugar.

Así pues, entendemos que la labor *crítica* de Pasolini es *hermenéutica* y no de rechazo. Si el argumento que vamos a presentar se sostiene y permite decir que un modo de discernir en qué consiste la sociedad en la que vivimos o el tiempo histórico en el que estamos⁵ es el *allanamiento de la propiedad simbólica* sería posible, entonces, sostener también una posición acerca de la cuestión de “lo político” en la tardomodernidad⁶. Sostendremos que el fenómeno de

“lo político” tiene como condición de su posibilidad el *allanamiento de la propiedad simbólica*; “lo político” aparece, pues, allí donde el punto de partida es la equivalencia última de todo con todo⁷. Su aparecer consiste en discernir, entre las equivalencias, límites que no están dados de antemano. Este discernimiento está sustentado, de un lado, por el modo como para nuestro tiempo se admite que hay algo así como el límite de una cosa con respecto a todas las demás y, de otro lado, por el modo como en nuestro tiempo se admite que pueden sancionarse, en general, límites más allá del reconocimiento general de estos. Al modo de ser de lo primero lo llamamos, con Kant, la “forma ciencia” y a lo segundo, también con Kant, “forma derecho”. “Lo político” o la “forma jurídico-política” consiste en la construcción efectiva del ámbito en el cual tanto una como otra forma se realizan; donde el realizarse de ambas se traduce en la posibilidad de asegurar (universalmente) la previsibilidad.

Pues bien, esta posición, si es consistente, puede llevarnos a lo siguiente gracias, entre otros, a Pasolini (y este “gracias a” es su *crítica a la sociedad*): si “lo político” es aquello que parte del *allanamiento de la propiedad simbólica*, entonces, tiene lugar precisamente allí donde *no hay símbolo*, esto es, donde lo *simbólico* es una dimensión a la que atender, pero no el punto de partida desde donde atender a esta u otras dimensiones⁸. Esto puede ser muy grave, pero no permite plantear la alternativa, es decir, no permite tratar de construir *lo simbólico* como “lo válido”, aunque sí parece llevarnos a considerar cómo los constructos simbólicos pueden hacer tambalear o poner en

⁴ El trabajo de M. Dalmau, *Pasolini. El último profeta*, Barcelona, Tusquets Editores, 2022, da suficiente muestra de ello, a pesar de tratarse de un ensayo bibliográfico y no de un estudio académico.

⁵ No podemos asumir que, en cualquier caso, estos dos términos sean equivalentes. Los vamos a emplear como equivalentes y pensamos que la justificación podría llegar a deducirse de lo que digamos, pero tenemos que reconocer que es un uso nuestro y que no podemos pretender que sea automáticamente extensible.

⁶ Incluir esta demarcación implica que “lo político” es la *apuesta* por “la república democrática” moderna (o en sentido hobbesiano “el Estado Civil” moderno), donde el adjetivo “democrática” es más relevante que el sustantivo “república”, e indica no tanto un “sistema político” concreto, como la forma siempre ya dada del fenómeno “político” moderno. La “apuesta”, por su parte, indica que uno pretende asumir y no simplemente pertenecer a esa forma siempre ya dada. Finalmente, “moderno” no quiere decir una demarcación cronológica, sino constructiva tal y como esta es presentada en G. Villaverde, *Metateoría de la política moderna*, La Oficina, 2021. Por tanto, “lo político” es aquí una noción técnica que se aparta del uso ordinario. El término “política”, “la política”, etc., se empleará para hacer referencia al sentido corriente (sin la pretensión de teoría antes mentada), algo más difuso y que se usa para hablar, por ejemplo, de “política cultural”, “política empresarial”, “política educativa”, “esfera política”, etc. Cabe preguntarse si todos los territorios demarcados como Estados (Nación) pertenecen al fenómeno de “lo político”, por ejemplo, si ciertos regímenes totalitarios se encuentran en ese fenómeno. Empíricamente, siempre será una cuestión de grado decir hasta qué punto se cumple o se realiza la forma jurídico-política de “la república democrática” o del “Estado Civil” o, mejor dicho, hasta qué punto se *apuesta* por asumir las consecuencias que se derivan de ello. Sin embargo, desde el momento en que uno u otro territorio entra en algún aspecto del juego que llamamos modernidad, formalmente entra con todas las consecuencias. Ahora bien, ese juego no consiste meramente en que haya un régimen jurídico de acuerdo con la forma derecho (de acuerdo con el tipo particular de validez que se instaura en la modernidad sobre la base de la universalización y la homologación de toda particularidad de los contenidos empíricos), sino que a ello pertenece también la tensión de que ese régimen siempre sea un “arrancarse” o “salir” de un “estado” no legitimado por la noción misma de validez. Siguiendo a G. Villaverde, el “Estado de Naturaleza” como “estado de guerra de todos contra todos” no desaparece cuando se instaura una “Estado Civil”. La “paz” siempre es la pretensión de salir del “estado de guerra”, y siempre está en camino de instaurarse. Por tanto, el “estado de paz” está “habitado” (con Derrida, decimos, *hanté*) por el “Estado de Naturaleza”, el cual no es cronológicamente anterior, sino tan *a priori* como los elementos que constituyen la instauración de la “paz”.

⁷ Para la fundamentación de esta lectura, véanse los trabajos de F. Martínez Marzoa, *La filosofía de “El capital”*, Madrid, Abada Editores, 2018 y *El concepto de lo civil*, Madrid, La Oficina, 2018. Por otro lado, véanse los trabajos de P. Martínez Matías, “Producto y mercancía: sobre la constitución ontológica de la modernidad a partir de Heidegger y Marx”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica* 47, 2014, pp. 199-225 y “La cuestión política en el capitalismo neoliberal global”, *Res Publica: Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (2), 2019, pp. 511-531. En el trabajo ya citado de Guillermo Villaverde puede verse otra forma de presentación de esto mismo, donde el asunto se estructura alrededor de la exigencia de universalidad moderna en la construcción del fenómeno de “lo político”.

⁸ Otro modo de plantear esta idea es presentar cómo ha habido una secularización en la teoría política, es decir, cómo los conceptos que inicialmente son teológicos terminan desacralizados. No lo vamos a presentar de este modo, pero creemos que el planteamiento que se va a exponer es solidario de este. Para una exposición de esta cuestión en una línea solidaria con la que aquí se leerá, véase: V. D’Angelo, “‘Ni dieux ni maitre’. Anarquismo y teología política”, *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (1), 2019, pp. 123-140 y M. D. Pasqualini, “La polis de Dios. El doble poder medieval y una sobrenaturalización de lo político”, *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (1), 2019, pp. 1-14.

cuestión los enunciados científica o jurídicamente válidos. Esta puesta en cuestión es, a nuestro juicio, problemática porque por fuera de la forma ciencia y la forma derecho no parece haber sino “barbarie” y, al mismo tiempo, parece que cae en el terreno de “lo político” el espacio para la gestión de esa puesta en cuestión. Ocurre entonces que “lo político” tiene un terreno tremendamente movedizo en el cual la tentación de elevar *lo simbólico* a “lo válido” parece constituir su particular *lógica (transcendental) de la ilusión*, pues, de todas formas, es el espacio de *manejo del allanamiento de la propiedad simbólica* en el que nos encontramos⁹.

2. Aclaraciones previas: cuestiones hermenéuticas

El principal nivel interpretativo de la película es el texto de Sófocles (del que Pasolini se ha apropiado), pero a este se le suman tanto el conocimiento de la Edipiada y la saga de los Labdácidas¹⁰, la lectura de Meyer Foster del mito en clave africana y meridional, las lecturas de Freud y Jung, y cierta insistencia de ideología marxista (ya muy crítica con el propio movimiento). El trazado circular de la película, que hace una referencia al tiempo cíclico del mito y al curso que Sófocles concede a Edipo en sus tragedias, permite que detectemos en ella una serie de cuestiones hermenéuticas asociadas a los niveles señalados que ofrecen un panorama bastante amplio de los aspectos de la *crítica social* de Pasolini. La apropiación

de Pasolini del texto de Sófocles tiene la virtud de haber ganado la suficiente distancia con respecto a la obra como para que el resultado produzca una fuerte extrañeza en el espectador¹¹. Así, todos los niveles interpretativos de la película tendrán su interés (no vamos a poder observarlos en detalle), pero parece que el logro de la distancia queda en primer plano sobre estos. Lograr esa distancia hace que la película sea *teóricamente relevante* más allá de los problemas filológicos o cinematográficos.

Pensamos que cuando Pasolini defiende que sus películas pretenden ser *poemas* y que el cine es *poesía*¹², se nos está señalando esta relevancia. Y parece que esto nos autoriza a decir que el carácter de *poema* (véase en los apartados 4 y 5 la justificación) de la película sitúa a la obra en lo que Pasolini llama en *La divina mimesis*, “el saber de una forma”¹³, el saber o la pericia propia que él desarrolla como *poeta* y que logra la *poesía*. Y, atendiendo a sus textos teóricos, podemos decir que esta comprensión lleva a Pasolini a entender que el cine no es una técnica, sino una lengua. Nosotros vamos a tratar de seguir, en este sentido, el trabajo teórico del propio Pasolini para sostener nuestra exposición y, por lo tanto, vamos a aclarar algunos aspectos de su comprensión del cine y de las *imágenes-signo* (los *im-segni*) en las que sustenta su teorización. Pues las cuestiones hermenéuticas concretas que podamos observar finalmente dependen, a nuestro juicio, de este marco teórico que empieza por dar una definición de lengua que sea consecuente también para el trabajo de Pasolini (cf., el apartado 3).

⁹ Elevar a “lo válido” *lo simbólico* puede ocurrir, por ejemplo, si todo mi ejercicio político consiste en generar símbolos y en que toda mi actuación sea presentada como “simbólica”. Creemos que, intentar plagar de símbolos la actuación política, es algo así como intentar que “lo político”, simplemente, deja de tener lugar, esto es, consiste en hacer del “Estado de Naturaleza” el “Estado Civil” sin mediación alguna. A pesar de que esta pueda ser una estrategia electoral, para mantener o conseguir el poder, exitosa, pensamos que es también un equilibristo peligroso; pues el fenómeno de “lo político” es tremendamente frágil, ya que se sostiene sobre el constante ejercicio de instaurar una universalidad allí donde, en principio, no hay sino particularidad. Empezar una estrategia que consiste en rescatar símbolos, construirlos o hacerlos valer como piedra fundamental de toque, parece ser el mejor camino para desembocar por fuera de la forma ciencia y la forma derecho, esto es, para no arrancarse del “Estado de Naturaleza”. Por contra, cuando uno se maneja con los constructos simbólicos (a partir de la constatación de que *no hay símbolo* o de que hay un *allanamiento de la propiedad simbólica*), entonces, parece que uno apuesta por la posibilidad de un “república democrática moderna”, es decir, por un tipo de vínculo entre los individuos que solo consista en la forma del vínculo. Esto, por tanto, no debe confundirse (aunque se confunde y es parte de esa *lógica de la ilusión*) con que toda mi actuación o mi teorización sea la de *lo simbólico*, o sea, la de una *forma* que solo se visibiliza como *forma*, nunca como realización. Manejar, por ejemplo, el constructo simbólico en el que consiste la aceptación del riesgo relativo a desastres para una concreta población, constructo que puede ser distinto poblaciones (en zonas de la India, la aceptación del riesgo es mucho más amplia que en España, por ejemplo), parece exigir, al menos, reconocer que ese constructo nunca es “lo válido”, sino precisamente el constructo, lo simbólico. Si toda mi teorización y mi actuación (política) consiste en elevar el constructo (uno u otro, esto es, unas u otras demandas conformadoras de una u otra identidad de grupo) a “lo válido”, entonces andaré detrás del poder y de su manejo, esto es, de una fuerza materialmente constatable, pero no detrás de una fuerza ante la cual nadie pueda medirse, o sea, no andaré buscando construir “lo civil”. Espacio, este de “lo civil”, que nos exige renunciar a perseguir (sin más o en cualquier caso) el poder y su manejo, a pesar del aspecto contradictorio que presenta. Puede ser la posición de alguien este andar detrás del poder y su manejo, y esta posición es un aspecto del fenómeno de “lo político” porque este siempre alberga el “Estado Natural” del que arrancarse, pero, a mi juicio, esta posición parece ir necesariamente a la contra del establecimiento de un “estado de paz”, de un “Estado Civil”.

¹⁰ Para las precisiones filológicas mínimas necesarias, cf. el libro de C. García Gual, *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012. La bibliografía que se menciona en este libro puede resultar esencial para comprender el trabajo de Pasolini en la película como lectura de la cuestión griega.

¹¹ El trabajo de Silvia Martínez en su tesis doctoral nos ha servido especialmente para encontrar evidencias de que esa extrañeza estuvo desde el principio en la recepción de la película. Especialmente notorio es que Moravia criticara el Edipo de Pasolini por no ajustarse al canon griego (por no ser rubio) y que tengamos una carta de Pasolini (que no envió) en la cual justifica su elección. Cf. en S. Martínez Gutiérrez, “*Edipo re*” de Pier Paolo Pasolini (1967): Al di là de la autobiografía, *op. cit.*, pp. 279-288. La justificación de Pasolini pone de manifiesto que su película ha logrado una sobriedad hermenéutica con la tragedia de Sófocles que nos permite decir que es una buena lectura de la misma (una lectura relevante).

¹² Los ensayos sobre cine que tendremos en consideración se encuentran, principalmente, en la colección *Empirismo erético*, en la sección dedicada al cine. En concreto, esta cuestión puede encontrarse en el texto “*Appendici. Battute sul cinema*”. La edición que hemos manejado para todos los textos de Pasolini es la colección de las obras completas de Pasolini, a cargo de Walter Siti, en la editorial Mondadori. Siempre citaremos por esta edición y la referencia completa puede encontrarse en la bibliografía. Esta colección de textos se encuentra en el volumen I de *Saggi sulla letteratura e sull'arte*; pp. 1541-1554.

¹³ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, en *Romanzi e Racconti*, p. 1098. Cf., en este mismo dossier, el trabajo del profesor Ruben C. Fasolino.

La posición básica que Pasolini sustenta en sus textos (y que creemos se realiza en cada una de sus películas) es que el cine *representa la realidad a través de la realidad*, que el cine es la *lengua escrita de la realidad*¹⁴. Esta posición tiene un lugar de fuga que, creemos, es importante señalar desde el principio y depende de lo que Pasolini entiende por *realidad*. Veremos que con ello Pasolini entiende algo muy cercano a lo que, por ejemplo, con Hölderlin, llamamos *lo sagrado*¹⁵. Cuando Pasolini quiere marcar esta deuda (sea o no consciente de que es, entre otros, con Hölderlin), emplea la palabra *santo*. La *realidad es lo santo* y es lo que Pasolini piensa que se está perdiendo en la Italia de los años 60. Pasolini, por consiguiente, emplea el término “realidad” de un modo que podemos calificar de *poético*, entendiendo con ello que en su empleo tiene lugar la misma “esencia” de la poesía que Heidegger expone en *Hölderlin y la esencia de la poesía*¹⁶. A nuestro juicio, esta subordinación de las cuestiones o los niveles interpretativos que pudieran encontrarse en la película implica que el recorrido hermenéutico tiene que trazarse, primero, encontrando esa cuestión de *forma*.

3. La lengua de la realidad I

Una definición más o menos asentada de lo que es una lengua y que debiera recibir el asentimiento de la lingüística puede ser la siguiente: una lengua es un sistema de isoglosas conformado como sistema de signos, los cuales se ordenan por la correspondencia biunívoca entre los elementos de dos conjuntos contruidos por oposición y diferencias entre sus elementos, al menos, entre pares binarios ordenados, para los cuales, cada elemento de cada conjunto es reconocible si y solo si se reconoce precisamente esa correspondencia biunívoca con uno y solo un elemento

del otro conjunto¹⁷; correspondencia que es, entonces, necesariamente *arbitraria*, esto es, inmotivada por cualquier propiedad o carácter que tuvieran cada uno de los elementos de los conjuntos. Esto quiere decir que no está motivada por nada más que la propia constitución del sistema.

De ello se deduce que no hay en la lengua ni *mero sonido* ni *mera significación* (o *sentido*), ya que, aunque cada uno de los conjuntos sería descriptible como el conjunto de “los sonidos de la lengua” y el conjunto de “la significación o el sentido de los elementos de esa lengua”, esta descripción no sería de *lengua* alguna sino de sonidos y significaciones (o sentidos, objetos o representaciones de objetos, etc.). Asimismo, se sigue de esta definición que la lengua aparece como una “realidad” propia, como cerrada en sí misma, pues la definición dada está construida a partir del apartamiento de cualquier aspecto “real” que pudiera reconocerse como ajeno a la definición misma¹⁸.

Dicho de otro modo, según la definición dada, la *lengua* no tiene el mismo orden o estatuto que aquellos aspectos “materiales” o “reales” de los que se apartan los elementos de los conjuntos que conforman las entidades de su sistema. Para decir algo de la *lengua* sin que al mismo tiempo implique decir nada de eso de lo que se aparta para su propia constitución, podemos echar mano de un concepto de *estructura*. Por “estructura” entenderemos, entonces, aquello que podría reconocerse como común entre dos conjuntos de elementos ordenados entre los cuales fuera el caso que la ocurrencia de un elemento (por operación en uno de los conjuntos) coimplicase la ocurrencia de un elemento en el otro conjunto (por la misma operación, sin que ello implicase que entre los elementos de ambos conjuntos hubiera nada más en común que la *forma* descrita)¹⁹.

¹⁴ En los próximos apartados veremos que cuando Pasolini entiende que el cine *representa la realidad a través de la realidad* o que es la *lengua escrita de la realidad*, en parte está aclarando lo que él mismo entiende como *cine de poesía* frente a cómo lo entiende la *nouvelle vague*, en la cual, de todos modos, se inspira.

¹⁵ Sigue siendo un texto de referencia, a nuestro juicio, el trabajo de Félix Duque sobre esta cuestión en *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología. Heidegger/Lévinas – Hölderlin/Celan*, Madrid, Abada Editores, 2010. Entre tanto, F. Duque ha publicado una nueva traducción del poema *Pan y vino* y lo ha acompañado de un ensayo, *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*, al cual también remitimos; F. Hölderlin, *Pan y vino*. Edición Bilingüe de Félix Duque, seguido de: *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*, Madrid, Abada Editores, 2022, pp. 461-633. Para la cuestión en la obra de Pasolini, véase: F. González García, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

¹⁶ Además del texto de Heidegger (M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Band 4, Erläuterungen zu Hölderlin Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981, pp. 33-48), cf. los estudios de P. Martínez Matías: “Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía”, *Dianoia: anuario de Filosofía* 57 (69), 2012, pp. 31-69; y “Entre dioses y hombres: para una interpretación del problema de lo divino y lo sagrado en el pensamiento de Martin Heidegger”, *Anales del seminario de Historia de la Filosofía* 31(1), 2014, pp. 155-176.

¹⁷ Este reconocimiento tiene cierto carácter fenomenológico, aunque sea de modo tácito. No podemos defender aquí esta tesis que, de todas formas, puede respaldarse desde cierta lectura de los trabajos teóricos de E. Coseriu (no exenta de críticas a esos mismos trabajos). Nos referimos, por ejemplo, a que “la lingüística, aun la teórica, no puede pretender más que *teoría de la experiencia*” (E. Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 204), entendiendo por ello que, lo sepa o no (incluso aunque Coseriu no lo diría de este modo), la lingüística teórica es fenomenología, o sea, *teoría de la experiencia*.

¹⁸ Esto no quiere decir que eso de lo que se aparta quede “negado”, “anulado” o que pueda no tener lugar. Solo quiere decir que ello mismo aparece para que pueda tener lugar el apartamiento, pero tiene que aparecer; es, si se quiere decir así, condición necesaria, aunque no suficiente.

¹⁹ Este modo de presentar el concepto de *estructura* desde la lingüística se encuentra en los trabajos de F. Martínez Marzoa, *Lingüística y fenomenología*, Madrid, Visor, 2001, pp. 11-16 y *Lengua y tiempo*, Madrid, Visor, 1999, 81-84 (y puede rastrearse en otros tramos de su obra). Cf., asimismo, el trabajo de G. Villaverde López, “Consideraciones entorno a la noción de estructura y la época moderna”, en A. Leyte (ed.), *La historia de la nada. 14 ensayos a partir del pensamiento de Felipe Martínez Marzoa*. Madrid, La Oficina, 2017, pp. 109-134. Para una fundamentación de la teoría de conjuntos implicada aquí, cf., W. Quine, *Set theory and its logic*. Revised Edition, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

Añadiendo esto último, la definición también permite ver que el estatuto ontológico que más le corresponde por reconocerse como *estructura* es el de una *forma* o un *eídos*²⁰. Así pues, la definición dada es, al menos, resultado de una *reducción eidética* a partir de la vivencia o la experiencia de la lengua. Esta experiencia o vivencia tiene lugar en el *hablar*, en lo que un lingüista llama *acto lingüístico* y consiste brevemente en lo siguiente. Ante una cierta comprensibilidad previa a cualquier posible explicitación de esa misma comprensibilidad, esta, o lo articulable y conformable de esa comprensibilidad corresponde con al menos una explicitación discursiva de esa comprensibilidad que, en el caso de darse, *nombra* esa comprensibilidad, esto es, le da lugar y, por ello (pero solo porque previamente ocurre este *dar lugar* a la comprensibilidad) puede *informar* a otro de eso mismo²¹.

Esto último es consecuente con la definición ofrecida, ya que, vista la definición, no hay más acceso a la lengua que en su realización, pues la propia definición (la explicitación de que una lengua es una estructura) deja ver que no hay manera de acceder a la lengua por fuera de ella misma, pero que ella misma no es nada ante lo que uno pudiera ponerse simplemente enfrente. Otra imagen para ejemplificar qué es una lengua y cómo se tiene experiencia de ello, según lo que acabamos de definir, es recurrir a lo que Frege llama *función*²². Según este otro modo de presentar el asunto, si la función queda saturada, completa o con valor (de verdad), entonces, estaríamos ante un *acto lingüístico*, un caso de *habla*. Mientras la función se encuentra tal cual ella misma tiene lugar, esto es, mientras es insaturada, no sabemos, por así decir, del valor que cabe según el argumento que se le introdujese. Así, *mutatis mutandis*, la *lengua*, sin el reconocimiento de un caso de *habla*, no es accesible. Solo ante un caso de *habla* se tiene la función que es índice de una zona de la estructura, esto es, de la lengua del caso tal que se puede estar en disposición de decir, por ejemplo, de qué lengua se trata, si se demostró competencia en su uso, etc. *Hablar* es, por tanto, realizar una estructura *lengua* y esa estructura tiene estatuto eidético tal y como pone de manifiesto el que la definición de sus elementos es la que resulta de la experiencia fenomenológica del *hablar* mismo.

De todo ello podemos deducir que no hay experiencia o vivencia directa de la *lengua* sino solamente

de su *hablar*; de la *lengua* lo que puede haber es su *descripción* (esto es, su *construcción*) *fenomenológica*. Esta es posible porque desde la *vivencia con la lengua*, desde el *hablar*, cabe emprender una reducción al *eídos-lengua*. Esta reducción exige haberla alcanzado también en el *hablar* y luego haber continuado, o sea, haber hecho *epokhé* del *hablar* concreto del caso (de las particularidades irreductibles de cada cual) para, así, quedarse solamente con la *lengua*. Ahora bien, lo que se manifiesta, entonces, no es algo así como “el lenguaje”, sino una u otra *lengua*, aquella a la que correspondiese el *hablar* desde el que se partió. Por consiguiente, se pone de manifiesto que la experiencia fenomenológica no es, como tal, con “la” *lengua* sino con *una lengua* determinada, lo cual, de nuevo, refuerza tanto la consistencia de la definición dada, como el rendimiento filosófico que ofrece la fenomenología ante esta cuestión.

Si bien nada de lo que se acaba de decir puede encontrarse en ningún escrito de Pasolini, a mi juicio, ningún escrito de Pasolini en el que se traten cuestiones relacionadas con la lengua, la semiótica o la lingüística resulta comprensible sin comprender esto primero. La razón por la cual Pasolini puede prescindir de todo este análisis y, sin embargo (incluso a pesar de que pudiéramos responder a la pregunta de si él lo comprendía o no, si estaba en condiciones de comprenderlo, si había leído esto o lo otro, etc.), llegar a lo mismo es su condición de *poeta*. No porque esta condición sea un salvoconducto, sino porque la condición consiste precisamente en poner de manifiesto cuestiones como esta *sin decir las*.

Pues bien, si se admite el argumento que se acaba de presentar, resulta complicado llegar a la tesis que dice que el *cine es la lengua escrita de la realidad*. Pues, por una parte, no habría manera de “hablar *realidad*” como uno habla francés, italiano, etc., o de encontrarse con alguien “hablando *realidad*”. Y, por otra parte, todavía habría que justificar en qué sentido el *cine* es una *estructura*. Voy a tratar de sostener la tesis de Pasolini guardando la coherencia con la caracterización de “lengua” ofrecida. Lo primero nos va a exigir caracterizar la noción de “realidad” que adelantamos en la introducción y lo segundo nos va a llevar a la interpretación del *cine* como poesía y, por tanto, a la caracterización de Pasolini del *cine de poesía* a través de la exposición de la noción de *im-segno*.

²⁰ Se va a emplear la noción en un sentido muy cercano al que emplea Husserl. Sin embargo, cuando se escriba el término cumpliendo, en cierto modo, con el griego antiguo, se mantendrá una transliteración del vocablo griego. Con ello pretendemos recordar que estamos convocando un *corpus* muy particular que merece su hermenéutica propia (no solo el de Platón, pero sin duda, los *diálogos* están en ese *corpus*) que, aunque no se la esté explicitando, tiene que estar de un modo u otro de fondo. Con esto, lo que se quiere decir no es que se tiene meramente una deuda con ese *corpus* porque de él se ha tomado esto o lo otro. Más bien, la deuda con ese *corpus* tiene la forma del *duelo* y del trabajo interminable que implica (sobre este asunto, cf.: C. Meloni González, “*Ecomimesis: más allá del principio del duelo*”, en J. M., Marinas, J. L., Villacañas, R. C., Fasolino, *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2019, pp. 21-37). La cuestión es que no podemos evitar asumir la insalvable distancia que nos separa de lo que la voz griega nombra y, al mismo tiempo, tampoco nos queda más remedio que recurrir a ella y reclamarla como “propia”, es decir, haber querido decir algo efectivamente al usarla o al usar términos que derivamos (o que Husserl derivó) de la transliteración del vocablo forzando nuestras lenguas.

²¹ La formulación cumple, en cierto modo, con la exposición de Heidegger en el párrafo 34 de *Ser y tiempo* (cf. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967, pp. 160-166).

²² Cf. el texto “Función y concepto” en G. Frege, *Escritos lógico-semánticos*, trad. Carlos R. Luis y Carlos Pereda, Madrid, Tecnos, 1974, pp. 11-30.

4. La lengua de la realidad II

La palabra *realtà* en Pasolini nombra, por lo general, lo irreductible, lo que resiste a la homologación y, por tanto, lo que queda para nosotros como *sagrado* o *santo*, pero que para Pasolini es también la *vida*. Así, pues, la palabra no nombra lo que se entendería por “realidad” para, por ejemplo, el neorrealismo italiano, es decir, no se trata de una búsqueda de lo natural. La *realidad* no es lo natural, ya que Pasolini piensa que la naturaleza es eso que hay allí donde ya no hay lo *sagrado*, cuando lo *santo* ha huido y ni siquiera se detectan ya sus huellas. La *realidad* no es lo natural, por tanto, no es el mero hecho desnudo y efectivo²³.

La efectividad y el hecho desnudo es la transformación de Italia después de la posguerra; la llegada de la sociedad de consumo y el tardo capitalismo. Esta efectividad es la de la televisión, el consumo de masas, donde todo se vende y todo se compra, etc. El “hecho desnudo” es que esta transformación pide el precio de una homologación de todo con todo y que esta trae consigo “el afeamiento antropológico de los italianos” que poco a poco son pequeños burgueses homologables a todos los demás. Esta homologación tiene el aspecto de un *allanamiento de la propiedad simbólica*, es decir, un aplanamiento de las posibilidades de simbolización de la sociedad que Pasolini tiene enfrente y que ha invadido el propio hogar de los italianos (y, en definitiva, de los europeos o los occidentales). Lo cual se traduce en la constatación de que *lo simbólico* no constituye validez, pues no homologa. La *realidad* es, desde esta mirada, lo que ha quedado *allanado*, lo que se ha perdido, lo que ya *no hay* porque hay naturaleza, homologación, *allanamiento*. Esto, al menos, lo encontramos al comienzo de su *Medea*, en una escena pedagógica, el centauro Quirón le dice a Jasón:

Todo es santo, todo es santo. Recuerda que no hay nada de natural en la naturaleza, muchacho mío. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado y comenzará otra cosa. Adiós cielo, adiós mar.

¿Qué bello el cielo! Cercano... Feliz... ¿No te parece que una pequeña parte del cielo no es natural, que está poseída por un dios? Y lo mismo el mar. (...) Mira detrás de ti, ¿qué ves? ¿Ves algo natural? No..., es una aparición lo que ves detrás de ti. Con las nubes que se reflejan en el agua quieta y pesada de las tres de la tarde. Mira aquella franja negra en el mar, lustrosa y rosada como el óleo. Aquellas sombras de árboles y aquellos cañaverales. En cada punto hacia el que tus ojos miren hay escondido un dios. Y si acaso no está, ha dejado la huella de su presencia sagrada: o silencio,

u olor a hierba, o frescura de aguas dulces. Sí, todo es santo. Pero la santidad es también una maldición. Los dioses que aman, al mismo tiempo odian²⁴.

Hace ya bastante tiempo que para nosotros la naturaleza no es sino natural y, por tanto, todo lo santo ha terminado y ha comenzado otra cosa. Pues bien, Pasolini todavía es capaz de escuchar a los dioses escondidos, “la huella de su presencia sagrada”, etc. La encuentra en los habitantes de la *borgata* que inspiran *Los muchachos del arroyo*, *Una vida violenta*, *Accattone*, *Mamma Roma*, etc., es decir, Pasolini todavía capta un resto, un residuo ya prácticamente putrefacto y degradado de lo santo, de eso que Quirón trata de enseñar a Jasón en su infancia, cuando todavía Jasón no es el expoliador que asaltarán las tierras de Medea y se la llevará allá donde ella misma se marchite y termine asesinando a sus hijos.

Esta es la *realidad* que Pasolini piensa que puede “representar” o “decir” con el cine en la medida en que entiende que el cine es capaz de representarla o decirla a través de la *realidad* misma. Antes de plantear los problemas que tiene esta formulación, atendamos a alguna consecuencia de la noción de Pasolini.

La noción de *realidad* que maneja Pasolini tiene el carácter de lo irreductible. No hay en la *realidad*, así pensada, nada “reproducible”, pues lo santo, lo que está poseído por un dios, precisamente por ello, no es repetible. Teniendo esta peculiaridad, no puede entrar en ningún circuito de intercambio, es decir, no cabe como “cosa para ser intercambiada por otra”. Si Pasolini efectivamente es capaz de ofrecernos un *habla* o un *escrito* de esta *realidad* (que correspondiera a una *lengua escrita de la realidad*), estaríamos ante algo que no podría entenderse como *mercancía* (algo *a priori* producido para el intercambio). Sin embargo, dado que allí donde impera el modo de producción de la *mercancía*, todo lo producido es, necesariamente, *mercancía* (la *mercancía* es el modo de ser de las cosas), ¿cómo logra Pasolini ofrecernos lo que pretende, ofrecernos algo que tenga el modo de ser de la *mercancía*? ¿Lo que nos ofrece, es algo que, efectivamente, puede no ser *mercancía*? ¿Si es así, qué implica para un mundo en el cual no es, en principio, pensable aquello que, siendo producido, no sea *mercancía*?

Nosotros vamos a continuar durante unas líneas más asumiendo que Pasolini lo logra, por eso vamos a tratar de ofrecer una respuesta a cómo lo hace. Pero es notorio que esta asunción también se podría cuestionar. Es más, es posible que Pasolini mismo la haya cuestionado precisamente para el cine. Dicho

²³ En la película inmediatamente posterior a *Edipo rey*, *Teorema*, eso es lo que queda cuando “el visitante” se marcha. Queda “lo natural”, es decir, no queda nada para quienes han estado con él. Las salidas que cada uno de los personajes ensaya son modos de la imposibilidad de habitar esa ausencia. Solo el caso de la sirvienta podría tener un cierto matiz, en el que no vamos a entrar, por tratarse del problema de la santidad o de la vía mística y ascética. Pero independientemente de estos matices (que, de todas formas, deben darse en los cinco casos), las cinco “salidas” ponen de manifiesto la nada o el vacío que deja “el visitante”. Cuando lo sacro se retira, como ocurre en la modernidad, los efectos son similares.

²⁴ P. P. Pasolini (Director), *Medea*, F. Rossellini, M. Cicogna, B. Cicogna, G. Chappedelaine (Productores), Italia, Francia y Alemania, San Marco S.p.A., Les Film Number One, Janus Film und Fernsehen, 1969, 0:04:45 - 0:06:25

un poco más claro, una posible interpretación o una manera de presentar lo que se ha dado en llamar la *abjuración* de Pasolini de cierta parte de su producción cinematográfica (mediante otra producción distinta, etc.) podría ser esta. No vamos a entrar en esta cuestión, pero tampoco vamos a dejar sin cuestionar si el modo como parece que lo logra tiene todo el éxito esperable.

Pues bien, para lograrlo, Pasolini tiene que construir algo que, por una parte, se exprese por sí mismo, más allá de lo que se pudiera decir de ello; eso que nos ofrezca debe “hablar por sí mismo”. Por otra parte, dado que lo que termine ofreciéndonos tiene que ser, en algún sentido, accesible para nosotros, será, en cierto modo, una *mercancía*, algo que se pueda, en alguna medida, intercambiar, consumir. Ahora bien, si eso que se intercambia “habla por sí mismo”, entonces, eso, ese *hablar* (en la medida en que sea coherente emplear este término tal y como ha quedado definido en el apartado anterior) será, de un lado, reductible a una cierta *lengua* particular y, de otro lado, irreductible. El lado de *lengua* permitirá, en cierta medida, que sí pueda ser consumido. El lado de irreductibilidad, de “hablar por sí mismo”, permitirá que no encaje del todo en lo que puede ser consumido.

¿Qué consecuencias tendría que Pasolini lograra exitosamente esto que parece pretender? Si Pasolini logra introducir algo con este carácter doble, entonces, introduce una ruptura en el mundo caracterizado por el modo de ser de la *mercancía*. Esa ruptura tendrá el carácter, por un lado, de que el acceso a lo que Pasolini introduce, por ejemplo, una obra filmica (la comprensión de sus obras), no puede reducirse a una sola interpretación, es decir, queda siempre por interpretar y, por otro lado, lo interpretable siempre generará *distancia* para con el normal andar con las cosas, para con el modo de ser de la *mercancía* y, por tanto, ofrecerá *crítica*²⁵.

Pues bien, podemos constatar, primero, que las obras de Pasolini generan esas rupturas y, segundo, que es en calidad de rupturas como logran *representar la realidad a través de la realidad*. La ruptura se constata no solo porque escandalicen, sino porque, en todas ellas, la interpretación posible obliga a una *distancia* para con el normal andar con las cosas y no son reductibles a una interpretación última. La manera concreta como esto ocurre en cada una de ellas puede ser distinta. En el caso que vamos a observar, esto se logra gracias a tomar como punto de partida el texto de Sófocles, la Edipiada y la saga de los Labdácidas y se refuerza mediante la introducción de lo meridional africano, que logra, incluso, generar una *distancia* que permite cierta comprensión menos romántica de la Grecia arcaica y clásica.

Para justificar que se constata lo segundo debemos introducir todavía la noción de *imagen-signo*

(*im-segno*). La introducción de esta noción va a permitir fundamentar la interpretación del cine como *poesía* y, así, como *lengua escrita de la realidad*. De momento, ya tenemos la noción de *realidad* que emplea Pasolini. Resulta coherente con esa noción, al menos, que sea cual sea el modo como la realidad pueda ser *dicha*, ese modo será todo lo afín que se pueda, es decir, deberá ser un modo que, en cierto sentido, haya que caracterizar de una manera similar. Esta manera, claro, es la *poesía*.

5. *Cinema di poesia: im-segno*

La noción “lengua escrita de la realidad” parece exigir un tipo de entidad (un *signo*) para la cual se dé el modo de cumplimiento de la condición de correspondencia biunívoca que cumplen los *signos lingüísticos*. Pero, que su darse no implique, en ningún caso, la separación de la *realidad* (de la noción de Pasolini tal y como se ha descrito). Esta formulación del problema es la que nos lleva a sospechar que la pretensión de que el cine fuese eso, “lengua escrita de la realidad”, implica que solo podía ser pretensión o, mejor dicho, solo podía lograrse precisamente como *escritura*, esto es, como problema del o para el intérprete o descifrador de la letra²⁶. De todas formas, no vamos a cuestionar todavía las esperanzas que Pasolini puso en el cine, sino a caracterizar esa entidad.

La figura *im-segno*, algo así como *imágenes que funcionan al modo de un signo lingüístico*, parece poder solucionar teóricamente el problema que Pasolini nos ha dejado planteado, o sea, parece que puede ser la entidad que buscamos. Los requisitos de la solución son que la entidad de esta lengua cumpla con lo que en otras lenguas es entidad (que tenga la forma del *signo lingüístico*), y que no haya separación de la *realidad*, es decir, que esas mismas entidades sean *realidad*. Las “imágenes” que conforman esta figura están compuestas por todo aquello que Pasolini busca en un plano, en cualquiera de sus secuencias y todo aquello a lo que hay que prestar una especial atención (decorados, vestuario, maquillaje, fisionomía de los actores, grado de profesionalidad de los mismos, etc.) en cada plano. Sabemos que esto es la *subjetividad indirecta*, pero antes de entrar en ello, observemos que, si bien están compuestas de todos estos elementos y todos ellos conforman la “imagen que el espectador ve”, es de todo esto de lo que, por un lado, se apartan. El aspecto de “imagen” del *im-segno* es uno de los aspectos de los cuales se aparta una de sus caras para que, la ocurrencia de eso de lo que se aparta, conlleve necesariamente un elemento del otro lado, esto es, otro aspecto que no es “imagen” sino *subjetividad indirecta*. Por consiguiente, en primer lugar, no son “imágenes”, es decir, no hay algo

²⁵ No es exclusivo de Pasolini. Se trata de un modo de presentar a la obra de arte. Este modo de presentarla es solidario con la presentación que ofrece Heidegger en *El origen de la obra de arte*. Por tanto, no pretendemos que lo que se acaba de decir sea exclusivo de Pasolini; no lo es, simplemente, parece que lo hemos encontrado también en Pasolini.

²⁶ Cf. el texto *Res sunt nomina*, en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., pp. 1584-1591

así como “imágenes” que significan esto o lo otro en las películas de Pasolini, sino que todo eso que de manera inmediata uno tomaría por “imágenes” son *im-segni*, si y solo si, en cada caso coimplican el otro lado, la *subjetividad indirecta*.

El que las “imágenes” nos lleven a este otro lado y, por tanto, nunca se trate de “meras imágenes” sino de *im-segno* es lo que permite a Pasolini decir que su cine *representa la realidad a través de la realidad* misma. Sin embargo, debe notarse lo siguiente. Hay un cine que Pasolini claramente admira y en el que claramente se ha inspirado para su teorización sobre el cine que entiende que el asunto mismo, lo que debe quedar, es esta *subjetividad indirecta* que es lo que da a este cine el carácter de *poesía*. Pasolini, sin embargo, le pone problemas a esta manera de entender el cine. No voy a entrar en esta cuestión más allá de señalarla; solamente rescato el siguiente aspecto fundamental.

Hemos dicho que en todas las *im-segni* de las películas de Pasolini hay el aspecto de *subjetividad indirecta* igual que hay el aspecto de “imagen”. En cada caso, ese aspecto aparece como aparece el aspecto de “imagen”, a saber, como aquello de lo que se aparta para que el apartarse implique necesariamente el elemento del lado de las “imágenes”, digamos, que sean estas precisamente y no otras (este vestuario, esta localización, estos actores, esta fotografía, etc.). Así, ocurre que los *im-segni* son una figura teórica que permite a Pasolini justificar que su cine no esté fundamentado como lo estaría (al menos, según él mismo) el cine de la *nouvelle vague*, pero que sí conserve el carácter principal de aquello que fundamentaría a ese cine, a saber, el *estilo subjetivo indirecto* que busca el *cine de poesía*, el *cine* que se entiende como *poesía* y que entiende que sus películas son *poemas* que no agotan el *cine* o la *poesía*, pero que lo ponen de manifiesto.

La diferencia fundamental está en que Pasolini considera que este doble apartamiento y correspondencia biunívoca entre los elementos que conforman los *im-segni* lo autorizan para decir que estos *escriben, como lengua de la realidad, la realidad* y que, por tanto, su cine *representa la realidad a través de la realidad*, o sea, es *poesía* a través de *im-segno* y no *poemas subjetivos indirectos* que tienen por asunto la *poesía del cine*, que se cierran sobre el cine mismo. A Pasolini no le interesa el cine por el cine, sino la *realidad* y piensa (al menos, pensó en algún momento), que el cine lograba algo que sus poemas o sus novelas, etc., no lograban, pues entre la *realidad* y sus otras producciones él veía una *lengua* concreta que le limitaba. Si el cine puede ser una *lengua*, entonces, se esquivaba este problema. Sabemos que no es así, pero esto lo cuestionaremos más adelante.

Notemos, entonces, que, por un lado, los motivos o asuntos particulares de las películas de Pasolini, de una u otra manera, estarán dirigidos a que tenga lugar lo que se acaba de decir, la *representación de la realidad a través de la realidad*. Esto es, en principio, lo

que Pasolini entiende que, de todos modos, hace (o trata de hacer) la *poesía*. Por tanto, parece que puede decirse que su cine termina siendo el intento *poético* de poner de manifiesto la *poesía* en la que consiste el propio *cine* sin que ese sea su asunto. El asunto es siempre poner de manifiesto *la realidad* sin que al hacerlo esta “quede atrás” y, por tanto, “se pierda” porque lo que haya ya no sea sino naturaleza.

Así, pues, también se puede decir que Pasolini, tanto con su cine, como con el resto de su producción (incluido en ello su presencia pública y aspectos de su propio “conducirse en la vida”, etc.), intenta *decir una forma*, pues ese es su único *saber*, pero de la cual durante un tiempo piensa que es la *realidad* misma.

Por otro lado, este intento no puede sino fracasar, pues eso que pretende poner de manifiesto (la *realidad*) solo acontece (desde luego, para nosotros, que siempre ya estamos en la naturaleza) perdiéndose. Así, parece que podemos decir que este intento fracasa y que, en el cine, concretamente, ese fracaso tiene cierto acuse más fuerte, pues los *im-segni* no podrían ser *leídos*, digamos, más que por la *realidad* misma. Lo diré con una fórmula algo provocativa: nosotros, que podemos ser espectadores de las películas de Pasolini, no hablamos *realidad*; esta ha quedado siempre ya irremediadamente atrás, pérdida.

Pasolini, finalmente, parece reconocer este problema a propósito del “descifrador” de la lengua, sea cual sea (también o en primer lugar, él mismo, que escoge todos los elementos de la *subjetividad indirecta*: planos, vestuario, escenarios, etc.). A nuestro juicio, una película como *Edipo rey* ya presenta los problemas del inherente fracaso al que parece condenado el intento de Pasolini y estos se pueden percibir tanto en el problema de “descifrar” como en la presentación del allanamiento de la propiedad simbólica que pone de manifiesto.

Recordemos que nos interesa esta presentación porque ese allanamiento es condición de la posibilidad de lo político y primer ingrediente necesario de una *crítica* de la sociedad que implique, en algún sentido, *crítica* (discernimiento) de lo *político*.

6. El problema “político” de la película

Trataré ahora de que sea visible una distinción importante para lo que se ha dicho en el párrafo inmediatamente anterior. Esta distinción entra en una cuestión hermenéutica concreta (las anteriores podrían decirse que son generales de cualquier película de Pasolini) de *Edipo rey*. Edipo es o funciona como un *enigma*. Por supuesto, para sí mismo, pero también para aquellos con quien se comporta, a excepción de quienes *no ven* (a saber, para Tiresias). La película no presenta esta función como la de alguien que busca saber o conocer(se), sino como la de alguien que se duele por su condición (por sus pies hinchados). Edipo quiere y no quiere saber; no se comporta como un investigador, sino como el enigma mismo, ya que lo porta con-

sigo (como le dice la Esfinge) y no quiere conocerlo (como Edipo le responde a la Esfinge).

Es esta condición o el que funcione de este modo lo que permite que sea Edipo quien “libere” a Tebas de la Esfinge (forma manifiesta del enigma) y que, al mismo tiempo, suponga su hundimiento (introducción en el seno de la comunidad de aquello que más la pone en riesgo: crimen parricida e incesto). Edipo no “resuelve” el enigma, sino que lo encarna. De este modo, encarnando el enigma, comete los crímenes que condenan a Tebas, pues son todos los que constituyen su modo de ser enigmático.

Este modo de ser aparece con toda su crudeza en la escena del enfrentamiento con la Esfinge, pero ya había aparecido antes: en la escena de los juegos, cuando “enigmáticamente” hace trampas; en la escena en la que decide ir a visitar al oráculo, cuando su modo de ser enigmático lo perturba; ante el mismo oráculo, a quien no comprende y se le presenta como un enigma; ante los caminos, que decide recorrer enigmáticamente (cerrando los ojos y llegando “azarosamente” a uno y no a otro lugar), etc. Y este mismo carácter es el que vuelve a aparecer en la discusión con Tiresias, cuando Edipo reclama saber quién ha sido el asesino de Layo, causante de los males de Tebas y, al mismo tiempo, se niega a “saber” o reconocer que sabe que fue él mismo, por negarse a “saber” o reconocer saber quién era (hijo de Layo, etc.).

Este doble movimiento, desde el “querer *saber*” al “no querer (saber) *saber*” y de vuelta, es su propio carácter enigmático²⁷. Lo enigmático es, por tanto, el rasgo más *sagrado* de la película y, por ello, ahí es donde más *realidad* palpita. El carácter *santo* de Edipo se encuentra en esta condición que termina de materializarse cuando él mismo se apuñala los ojos. Este gesto insiste en el intento por permanecer en lo enigmático, en el doble movimiento de “querer *saber*” y no querer (saber) *saber*”.

Pues bien, este elemento de la película tiene, a su vez, dos dimensiones o niveles que están conectados pero que hay que distinguir. Por un lado, puede discutirse hasta qué punto es o no una buena lectura de la tragedia de Sófocles o si, precisamente porque está leída de este modo, incluye también la saga de los Labdácidas e insiste, más bien, en el carácter *heredado* y, por tanto, *sagrado* de la criminalidad de Edipo. Este es criminal porque lo *hereda* del crimen de Layo en Árgos, cuando, invitado y en hospitalidad con el rey Pélope, rapta y viola a su hijo, el príncipe Crisipo, del que había quedado embargado. La marca enigmática de Edipo está en esta herencia, en que algo así como el crimen del padre se pague (en *justa retribución*) con el crimen de su hijo. Que el modo como el crimen de Layo es pagado sea que muera a manos

de su hijo y que este ocupe su lugar en su lecho es, para Edipo, el enigma que encarna. Esta operación pone de manifiesto precisamente al “dios escondido” detrás de cualquier cosa, pues nos revela el carácter irreductible de cada una de ellas: el crimen de Layo es tan irreductible que solo puede ser pagado con otro tan irreductible como este, pero que, en cuanto tal, no es equivalente. Nosotros somos incapaces de entender cuál podría ser el criterio de igualación, de reparación justa entre uno y otro; pues no lo hay, no funciona criterio de homologación alguno, sino todo lo contrario. Ambos crímenes resultan irreductibles y uno de ellos es, por eso mismo, enigmático para su propio actor.

Por otro lado, ese carácter irreductible de los crímenes permite entender cuál es el modo de ser de la *pólis*, ya que ambos crímenes están vinculados con el problema griego general del proyecto *pólis*²⁸. Ello nos pertinente señalar que todo lo que podamos decir en esta línea *no es* el problema o la cuestión a propósito de “lo político” *moderno* que hay en la película de Pasolini. Así, que Edipo sea o no buen “gobernante”, esto es, que sea o no (o que no pueda no ser) un *tirano* y en qué sentido, no es la cuestión “política” que nos interesa analizar en la línea de lo que se dijo en el último párrafo del apartado anterior. Pues toda la dimensión o el nivel de los problemas del proyecto griego *pólis* –y que nos permitiría hacer hermenéutica de lo que pudiera ser ese proyecto– están conectados con el carácter *santo* de los crímenes de Edipo (y, por tanto, de Layo), con los “dioses escondidos” tras esos crímenes. Todo ello no puede ser nada de lo que para nuestra situación histórica es “lo político”.

Sin embargo, hay un problema “político” en la película, un problema que, sin duda, ya no es griego, sino tardomoderno. A nuestro juicio, el problema “político” se perfila por cuanto el carácter *sagrado* está introducido como si se tratara de un sueño. Un sueño que es tanto del padre militar del principio de la película, que sabe que el recién nacido le arrebatará aquello que más ama, como para el ciego que vuelve al lugar en el que nació y da cuenta de que “la vida termina como empieza”. Para ambos, el relato de Edipo, lo que Silvia Martínez llama en su tesis “el relato del mito”, es eso que ya no tiene lugar, eso que está ausente, porque ya no hay sino naturaleza. Esta ausencia está acentuada gracias a la *subjetividad indirecta* con la cual aparece el relato: este se encuentra envuelto en lo indistinto bárbarico, sobre el que volveremos en el siguiente apartado.

El relato edípico podemos entenderlo como un *símbolo* que ya no hay, un *símbolo* que está ausente, porque es así como tiene presencia *lo santo*, *la realidad* para nuestro tiempo histórico: como una ausencia o un sueño o como una película. De esta condición se

²⁷ Esta lectura es consecuente con haber puesto en juego no solo la tragedia de Sófocles, sino toda la Edipiada o la Saga de los Labdácidas, pues si Edipo *porta consigo un enigma*, el *enigma de sí mismo*, es porque porta la culpa de los crímenes de Layo. Es la *justa retribución* de los crímenes de Layo contra el rey de Árgos, Pélope: Layo rapta y viola al hijo de este, Crisipo, en un contexto de hospitalidad. Este crimen será pagado por Layo mediante su hijo, quien lo asesinará y sustituirá en el lecho de su esposa.

²⁸ Para un estudio sobre esta cuestión, cf. A. Míguez Barciela. *El llanto y la pólis*. La Oficina, 2019.

sigue que “lo político” pase a ser una cuestión que se deja tratar, digamos, independientemente de lo sagrado. Ya no está ligado a *la realidad*, sino que tiene que ver con “la naturaleza”. Para ello ha debido tener lugar el *allanamiento de la propiedad simbólica* que implica la pérdida de *la realidad*. En la película, esa pérdida la porta el viejo ciego del final (emulando al anciano Edipo de *Edipo en Colono*), esto es, el poeta, el que todavía puede cantar *la realidad* como una ausencia o una pérdida, ya que solo *sabe de la forma*, esto es, *de la ausencia*.

Admitiendo que “Edipo” (del relato mítico) también es el ciego que aparece al final de la película, este se aparta de la zona industrial, se aparta de algo así como las concepciones más o menos clásicas de los problemas “políticos” que también han sido cuestión para Pasolini (nos referimos a que Pasolini hace tiempo ya que escribió sus *cenizas*), porque el problema de fondo, el problema que también pone en marcha “lo político” es esa otra pérdida. El Edipo que nos trae Pasolini pertenece a lo meridional, al tercer mundo, a la zona que no se quiere ver porque denota que algo tan relevante como los contenidos se han perdido. Y Pasolini ve en esta cerrazón, en esta ceguera de la sociedad de consumo, un problema que infecta a “lo político”, digamos, que impide que “lo político” se comprenda tal y como es.

Puede interpretarse que eso meridional, tercermundista, etc., es un elemento olvidado de la política que habría que integrar. Ahora bien, esta interpretación no parece ser consecuente con la noción de *realidad* que maneja Pasolini. Eso no integrado no habría que integrarlo; pero, tampoco se trata de mantenerlo discriminado y apartado. Estos restos, estos *chicos de vida o del arroyo* y estas *mamás Roma* no parecen ser ni modelos de conducta, ni ciudadanos ideales, pero tampoco individuos a los que haya que ensalzar o integrar en el sistema para reparar una injusticia. No parece que con estos márgenes²⁹ se puedan emprender las acciones más o menos inclusivas y reivindicativas (de lucha por “los derechos de minorías”) de unas u otras políticas, ya que con ello se los borraría en la indiferencia de la homologación (perderían su lengua), ni tampoco parece que pueda uno simplemente ocultarlos, relegarlos a una suerte de submundo o suburbio que los aloje como meros desechos, pues estos terminarían invadiendo las calles asedadas.

Tampoco parece que sean, estrictamente, ajenos al sistema, ajenos completamente a la situación tardomoderna de la sociedad de consumo, sino que parece, más bien, que son consecuencias de esta misma situación y, a la vez, resistencias a ella. Así, hasta los migrantes que llegaban ya en aquellos años a las cos-

tas italianas venían vestidos de perfectos consumidores, como si antes incluso de que pudiera considerarse si habían quedado fuera del sistema estuviesen ya siempre incluidos en él. No parece haber opciones (y mucho menos “políticas”) ante estos *restos*, pues estos, si son *restos*, si son la huella ya imperceptible (salvo para el poeta) de un dios, y si el poeta intenta, en todo caso, que se conserven como memoria de esa huella prácticamente borrada, entonces, no están en el orden de lo que “políticamente” cabe hacer. Quizá el problema político de fondo sea otro.

Asimismo, no parece que el compromiso con “lo político” de Pasolini pueda resumirse en unas u otras “señas de identidad” política, sino, más bien, en cierto ejercicio teórico para con ello. Así pues, la cuestión no está tanto en qué hacer con las *borgate*, sino en qué puede implicar para “lo político”, reconocerlas, reconocer ahí los *restos* de algo siempre ya perdido para nosotros. Por tanto, qué puede implicar para “lo político” reconocer eso que Pasolini insiste en llamar *realidad*. Antes de volver a la película donde este “siempre ya haberse perdido” puede reconocerse, apuntemos lo siguiente.

Dado que empezamos a sospechar que *la realidad es lo perdido, lo allanado o el allanamiento de la propiedad simbólica*, quizá podemos empezar a sospechar cuáles pueden ser las razones por las que tampoco el cine puede ser un medio que simplemente traiga esa *realidad*, que la atrape. Pasolini se mantiene durante toda su trayectoria en la tensión de pretender atrapar esa *realidad*, de la cual podemos asumir que gracias a su particular sensibilidad sí vivencia, pero toda su trayectoria parece condenada al fracaso precisamente por lo que él mismo logra poner de manifiesto gracias a esa sensibilidad. A nuestro juicio, este es el *saber de la forma* que, en definitiva, es el del poeta y que el poeta arrastra casi como una condena, pues tampoco su obra supone una opción frente a eso que denuncia; tampoco su ejercicio de poeta es una salida a aquello que, como poeta, ve. Lo que sí hay en ello o lo que sí es hermenéuticamente sostenible que hay, es *crítica*.

7. Edipo y el allanamiento de la propiedad simbólica

A la luz de lo que se ha ido discutiendo, puede formularse la siguiente hipótesis en función de la película *Edipo rey*: lo que queda de lo simbólico es un sueño y, quizá, una formación sintomática trabada entre las relaciones de los primeros agentes de introducción en la lengua y el infante³⁰. Por tanto, quizá, algo que tiene que ver con la lengua, pero que, en cualquier

²⁹ Para un estudio de la cuestión de los márgenes y la política, véase el trabajo de J. Santos Guerrero, *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014.

³⁰ La noción de “sintoma” y “formación sintomática” que manejamos la tomamos del trabajo de R. C. Fasolino, cf.: “Heidegger: Freud. ¿Deseo de un encuentro –fallido–? Un estudio preliminar”, *Differenz. Revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas*, 2, 2016, 63-80, DOI: <https://doi.org/10.12795/Differenz.2016.i02.04>. Dado que la “formación sintomática” tiene estatuto *formal*, pero que resulta huidizo, como los sueños, y que por eso parece un buen candidato en el cual haya quedado incrustado o fosilizado *lo santo*. Con ello no se está diciendo

caso, queda como *resto*, como *residuo* que todavía el poeta (ciego) es capaz de vislumbrar (recordemos, de nuevo, el final de la película: “la vida termina donde comenzó”) en la formación de ese síntoma, de ese sueño o en el reconocimiento de esta o aquella lengua (o, mejor dicho, de esta habla). En la particular sintaxis de *Edipo rey*, “lo griego” queda enmarcado por este espacio perdido, por esa ensoñación que comienza con el padre militar y termina con el hijo que terminó siendo un poeta ciego³¹. La pérdida, a su vez, trae esa ensoñación a través lo “barbárico indistinto” que tiñe la *subjetividad indirecta* de todo ese centro de *im-segni*³². Esta es la trabazón anunciada por los carteles de diálogo al principio de la película, en los que el padre reconoce en el recién nacido a su oponente.

La narración de la escena edípica parece ser el terror fantaseado (soñado) del padre. Luego, Pasolini hace que vuelva el contexto cronológico del principio de la película, y que el personaje que era el hijo sea ahora un viejo poeta ciego. No importa cuál ha sido la vida efectiva de este poeta, su destino ha sido *simbólicamente* “el mismo” que sufrió Edipo. Sin embargo, esa propiedad simbólica es lo que ya ha quedado allanada, vaciada de contenido y homologada con todo lo demás. El poeta ciego no encuentra, ni entre los obreros, ni entre los recintos “sagrados” (lo vemos tocando en las escaleras de una iglesia), espacio para eso que él sí percibe. El único lugar donde lo encuentra es “donde empezó todo”; pero que es donde empezó todo “para él” y que, por tanto, no vale más que para él. Así, solo allí donde para cada cual “empezó todo”, allí “terminará”, pero este “allí”, ya no es lugar alguno, ya no tiene “validez”, es solamente una *propiedad simbólica* de cada uno que en cada caso ha quedado siempre ya *allanada*.

Lo “indistinto barbárico” hace mucho tiempo ya que no se percibe. Parece que quizá Sófocles (en la lectura de Pasolini) narró eso indistinto, es decir, parece que ya los poetas griegos narraron esa pérdida, eso todavía *indistinto* y todavía *barbárico*, que se mantenía en cierta zona de crueldad y salvajismo y que todavía dejaba ver la presencia de los dioses. Esto sigue “presente” para el poeta, es decir, ausentándose, siempre volviendo como si se tratara de una

memoria infiel de lo que fue y que el poeta trata de narrar una y otra vez.

Digamos, entonces, lo siguiente. Pasolini discierne con todo ello algo que pertenece a nuestras sociedades, es decir, que es inherente a nuestra situación histórica. Para empezar porque sigue siendo perceptible para alguien y alguien puede lograr que se nos “presente”, al menos, en su ausentarse, en su ya no poder volver, etc. Pero también porque cualquiera (de nosotros, tardomodernos) puede ser Edipo y Layo, no por mera identificación, sino como manera de simbolizarnos.

Esto que discierne parece tener aspecto político, porque solemos asociar todo lo que pertenece a la sociedad o a nuestro tiempo histórico con algo que, en algún sentido, depende de algún poder y ante lo cual se puede hacer algo, etc. Sin embargo, claramente no puede ser nada político en este sentido, pues no hay nada político que hacer con ello. Con ello, en todo caso, “hace” (como puede, que siempre es muy limitadamente) alguien como Pasolini, esto es, un poeta, pero no parece que lo que un poeta hace pueda ser manejo de la “forma ciencia” y la “forma derecho”, que sí parece que debe ser algo que haga lo político. Esto parece ocurrir así, aunque el “saber del poeta” sea, a su vez, *saber de la forma o de una forma*³³.

Ahora bien, con esto, el poeta sí revela algo de lo político. Por de pronto, que, aunque la política se vea en la tesitura de integrar e incluir a todo lo que, por así decir, ha quedado por fuera (por fuera del “estado del bienestar”, por fuera de un “reparto equitativo de la riqueza”, por fuera del reconocimiento, por fuera de la seguridad suficiente como para llevar a término sus empresas, etc.), la política tiene que reconocer, al mismo tiempo, que hay un espacio que no puede restituir: la *propiedad simbólica*³⁴. Esta debe quedar “por fuera” y reconocida como cierto “fuera” precisamente allí donde “nada” puede ya quedar por fuera; esto es, ha de ser necesariamente *allanada*. Por tanto, lo que parece revelarnos el poeta es una condición de la posibilidad de lo político, pero no algo que lo político pueda *manejar*. Cuando una política trata de manejar esto, nos encontramos ante fenómenos que ponen en riesgo el espacio de lo político mismo. Así como Edipo encarna el enigma de quién es, así lo po-

que estos restos sean algo deseado o deseable, algo que ensalzar en sentido alguno. Simplemente se está observando que es algo que ha quedado sin posibilidad de integración.

³¹ Lo de menos, como también apunta Silvia Martínez, es la analogía que esta composición guarda con la vida de Pasolini. No porque no sea importante, por ejemplo, para el propio Pasolini a cierto nivel, sino porque ese arco está trazado en cualquier caso para cualquiera. Gracias a los trabajos de Freud sabemos que es irrelevante si se trata de un padre y una madre con un hijo, varón o hembra, dos padres o dos madres, uno solo, unos tutores, etc. La trabazón siempre se da y es la trabazón la que trae los residuos simbólicos.

³² Eso barbárico, completamente alejado de cualquier ideal romántico de lo griego permite sospechar que la película es una buena lectura de la tragedia de Sófocles, pero no podemos discutir este asunto aquí.

³³ Esta distinción no es trivial y, aunque no podemos ahora entrar en ello, pensamos que es de “una” forma, aunque esta “una” esté tan trabada con las otras dos que, en cierto modo, pudiera presentarse como “la”. Lo que no ocurre es que se materialice o se imponga. Si lo poético “se impone”, entonces deja de ser poético, pierde su fuerza, pues esta reside exclusivamente en su carencia, en su debilidad, en que sus problemas tienen que ver con los *restos*, con lo *no integrable*.

³⁴ Cuando un movimiento político recupera símbolos no restituye lo que aquí estamos llamando *propiedad simbólica*, y cuando algún movimiento se ha acercado a esa restitución o lo ha pretendido, las consecuencias han sido la imposibilidad de que pudiera seguir teniendo lugar la apuesta por el “Estado Civil” y se impusiera “la guerra”.

lítico encarna el enigma de su condición de posibilidad³⁵.

8. A modo de conclusión: alguna advertencia

El recorrido que se ha seguido hasta aquí ha tenido la intención de plantear algunas cuestiones hermenéuticas a propósito de la película *Edipo rey*. Partimos de algunas hipótesis en función de la consistencia de esas cuestiones. Estas hipótesis no se pretenden probadas. Parecen, simplemente, consecuencias que se extraen de seguir la hermenéutica aquí presentada. El punto fundamental ha sido algo que no es exclusivo de esta película, sino que estaría en todas las de Pasolini. Lo exclusivo de esta película que, de todas formas, lo comparte con *Medea* (y, en parte, *Teorema*), está en si es o no una lectura de suficiente distancia reconocida con lo griego. Nosotros pensamos que sí lo es, pero no lo hemos puesto de manifiesto. Ahora bien, si pensamos que lo que hemos dicho tiene alguna fuerza es porque pensamos que depende de lograr esa distancia. Así, a nuestro juicio, lo que hemos presentado es sostenible por sí mismo, por el hilo argumental trazado y por algo que no hemos expuesto.

Por tanto, debe considerarse que lo que aquí se ha trabajado adolece de no haber mostrado en qué sentido pensamos que la película de Pasolini es una buena hermenéutica de lo griego. Hemos procedido de este modo porque, de todas formas, lo que se ha expuesto en los apartados 3 y 4 debiera también estar en un trabajo que tratara de mostrar eso otro. Además, parece que, de todas formas, eso otro viene a redundar en lo que se ha tratado de exponer en los apartados 5 y 6, de modo que, nos pareció (dado el contexto) que merecía la pena presentar estas cuestiones a pesar de que quedaran cojas.

Finalmente, podemos ahora tratar de enunciar en qué sentido dijimos en el apartado 5 que el problema de lo político estaba en otro lugar distinto al que parecía conducirnos en un principio la actividad poética de Pasolini. Se trata de ordenar algo mejor ahora lo que quedó trazado luego en el apartado 6. El problema parece estar en que *manejar* lo jurídico mediante o gracias a lo científico implica asumir una pérdida que ese mismo *manejo* no parece querer (o quizá poder) asumir. Nos parece que D. M. Pasqualini tiene razón en sus comentarios finales de su trabajo “La polis de Dios. El Doble poder medieval y una sobrenaturalización de lo político”. Las aspiraciones políticas parecen haber dibujado ya sus propios límites y son límites que dejan por fuera problemas que parecía que lo político sí podría resolver. En definitiva, parece que se renunció a “poderes” divinos por poderes terrenales sin darse cuenta de que la renun-

cia no tenía marcha atrás. Esta no aceptación no deja de regresar. Pasolini la observaba en las confusiones entre quiénes eran burgueses y quiénes no y en qué carácter omnívoro tenía la “sociedad de consumo”, una sociedad que parecía traer todo aquello que el fascismo había deseado para sí sin que ya fuera posible combatirlo. En parte, tenía razón.

No creemos que esto pueda ser un argumento para proponer posiciones reaccionarias. Creemos que las posiciones reaccionarias son insostenibles, pero convincentes precisamente gracias a argumentaciones como la que hemos seguido aquí. Las opciones frente a lo reaccionario no son más prometedoras, pero sí son más consecuentes con lo que hay. Emocionan menos, es decir, parece que, por lo menos, no tratan de negar el *allanamiento de la propiedad simbólica*; las posiciones reaccionarias, sí. A nuestro juicio, toda forma de populismo (la pretensión de que los deseos se transformen en derecho, en vez de reconocer que el derecho se establece para que pueda asegurarse el cumplimiento de algunos deseos) es una posición reaccionaria. A nuestro juicio, las diferencias entre el populismo “de izquierdas” y el populismo “de derechas” es solo de ropaje. Esto no quiere decir que las cuestiones que se arrojan los populismos no sean cuestiones, simplemente quiere decir que el populismo parece pretender algo que supone el riesgo de que la política salte por los aires, es decir, que el arrancarse del “estado de Naturaleza” no sea sino imponer ese mismo “estado”.

Una última consideración. No nos hemos ocupado de caracterizar en qué sentido entendemos una continuidad entre “lo político” y la “república democrática” (salvo en nota). Esta continuidad no es para nada clara y puede ser muy cuestionable. El fondo del argumento que desarrollaríamos sería que sin “república democrática” (y no cualquier cosa puede ser algo así) hay *poder* y *manejo del poder*, pero solo la “república democrática”, o sea, la pretensión de hacer valer *lo civil* frente a cualquier otra instancia, es un *manejo del poder* que implique renunciar al poder que pudiera ostentar de antemano cualquiera y, por tanto, que este sea público y no privado. Solo eso tiene entre sus condiciones el *allanamiento de la propiedad simbólica* y este es el que puede reconocer la esfera pública frente a la esfera privada. Parece que todos los movimientos populistas pueden crecer en “lo político”, pero no parece que la asunción de “lo político” esté en toda forma populista de ejercer *poder*, porque no todo *ejercicio del poder* asume a lo que hemos llamado aquí “lo político”. No creemos, por ejemplo, que Rusia o Arabia Saudí asuman “lo político”. Pero es evidente que tampoco lo asumen otros actores en países de los cuales se presupone la apuesta por esa asunción.

³⁵ No pretendemos decir que la política no deba ocuparse de incluir a quienes no han quedado incluidos en el sistema. Es decir, no estamos diciendo que no haya que procurar que todos entren en la condición de ciudadanos. Pero sí estamos diciendo que entrar en la condición de ciudadanos es que la *propiedad simbólica* quede *allanada*.

Bibliografía

- Coseriu, E., *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- Dalmau, M., *Pasolini. El último profeta*, Barcelona, Tusquets Editores, 2022.
- D'Angelo, V., “«Ni dieux ni maitre». Anarquismo y teología política”, *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (1), 2019, pp. 123-140. DOI: <https://doi.org/10.5209/RPUB.63888>
- Duque, F., *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología. Heidegger/Levinas – Hölderlin/Celan*, Madrid, Abada Editores, 2010.
- Fasolino, R. C., “Heidegger: Freud. ¿Deseo de un encuentro –fallido–? Un estudio preliminar”, *Differenz. Revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas*, 2, 2016, pp. 63-80, DOI: <https://doi.org/10.12795/Differenz.2016.i02.04>
- Frege, G., *Escritos lógico-semánticos*, trad. Carlos R. Luis y Carlos Pereda, Madrid, Tecnos, 1974.
- García Gual, C., *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- González García, F., *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967.
- , *Gesamtausgabe, Band 4, Erläuterungen zu Hölderlin Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981.
- Hölderlin, F., *Pan y vino*. Edición Bilingüe de Félix Duque, seguido de: *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*, Madrid, Abada Editores, 2022.
- Martínez Gutiérrez, S., “*Edipo re*” de Pier Paolo Pasolini (1967): *Al di là de la autobiografía*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- , *Lengua y tiempo*, Madrid, Visor, 1999.
- , *Lingüística y fenomenología*, Madrid, Visor, 2001.
- , *La filosofía de “El capital”*, Madrid, Abada Editores, 2018.
- , *El concepto de lo civil*, Madrid, La Oficina, 2018.
- Martínez Matías, P., “Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía”, *Dianoia: anuario de Filosofía* 57 (69), 2012, pp. 31-69. DOI: <https://doi.org/10.21898/dia.v57i69.136>
- , “Entre dioses y hombres: para una interpretación del problema de lo divino y lo sagrado en el pensamiento de Martin Heidegger”, *Anales del seminario de Historia de la Filosofía* 31(1), 2014, pp. 155-176. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ASHF.2014.v31.n1.45616
- , “Producto y mercancía: sobre la constitución ontológica de la modernidad a partir de Heidegger y Marx”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica* 47, 2014, pp. 199-225. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ASEM.2014.v47.45808
- , “La cuestión política en el capitalismo neoliberal global”, *Res Publica: Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (2), 2019, pp. 511-531. DOI: <https://doi.org/10.5209/rpub.65065>
- Meloni González, C., “*Ecomimesis*: más allá del principio del duelo”, en J. M., Marinas, J. L., Villacañas, R. C., Fasolino, *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2019, pp. 21-37.
- Míguez Barciela, A., *El llanto y la pólis*. La Oficina, 2019.
- Moreno Tirado, G., *El allanamiento del lenguaje. Un estudio desde la obra de M. Heidegger*, Tesis Doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2020; Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59432/1/T41812.pdf>
- Pasqualini, M. D., “*La polis* de Dios. El doble poder medieval y una sobrenaturalización de lo político”, *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 22 (1), 2019, pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.5209/RPUB.63881>
- Pasolini, P. P., (Director), *Edipo re*, A. Bini (Productor), Italia, Arco Film, Somafis, 1967.
- , (Director), *Medea*, F. Rossellini, M. Cicogna, B. Cicogna, G. Chappedelaine (Productores), Italia, Francia y Alemania, San Marco S.p.A., Les Film Number One, Janus Film und Fernsehen, 1969.
- , *Tutte le Opere. Romanzi e Racconti. Volume secondo, 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- , *Tutte le Opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo primo*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronología a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2008.
- Quine, W. v. O., *Set theory and its logic*, Revised Edition, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Santos Guerrero, J., *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014.
- Villaverde López, G., “Consideraciones en torno a la noción de estructura y la época moderna”, en A. Leyte (ed.), *La historia de la nada. 14 ensayos a partir del pensamiento de Felipe Martínez Marzoa*. Madrid, La Oficina, 2017, pp. 109-134.
- , *Metateoría de la política moderna*, La Oficina, 2021