

Podetti, Ramiro

Acción y libertad en Calderón

II Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Podetti, Ramiro. "Acción y libertad en Calderón." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2004. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/accion-libertad-calderon.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Eje temático: La literatura religiosa teatral: autos sacramentales y otros; teatro, máscara y modernidad.

Título: Acción y libertad en Calderón.

Resumen: En el auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo* Calderón invierte la didáctica teatral, y en vez de mostrar la actuación como la vida, muestra la vida como actuación. El asunto tiene un linaje estoico, pero alcanzó singular presencia en el siglo de oro español, y por ello se analiza la idea de *representación* en dos clásicos de la pintura barroca española, el *Pablillos* de Velázquez y *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda. Finalmente se considera la idea calderoniana de la libertad tal como se expresa en este auto sacramental y se la contrasta con la que coetáneamente expresó Thomas Hobbes en el *Leviatán*.

Autor: J. Ramiro Podetti, Lic. en Humanidades, Universidad de Montevideo, Facultad de Humanidades, cátedra “Historia del Pensamiento Latinoamericano”, Prudencio de Peña 2440, Montevideo, fax 5982 708-3842, info@um.edu.uy.

El momento histórico

El Gran Teatro del Mundo irrumpe en 1649, epicentro de un siglo de crisis y cuando la decapitación de Carlos I de Inglaterra culmina una década convulsionada: sublevaciones de Portugal, Cataluña, Aragón, Andalucía, Navarra, Nápoles y Sicilia; fin, en Rocroi, del mito de los invictos tercios españoles; caída del superministro Olivares; muerte de la reina y del príncipe heredero; destrucción del Palacio del Buen Retiro por un incendio. El luto cubre a España, se cierran los corrales de comedias, se suspenden las fiestas en la Corte y las corridas de toros. En 1647, la Corona, con el tesoro agotado por la guerra, declara el *default*; en 1648 la peste diezma la población peninsular, y se firma la Paz de Westfalia, que consagra el fin de la hegemonía española. Todo aconteció en ocho años... Calderón, herido en Cataluña, donde muere su hermano José, deja una agitada y brillante juventud cortesana, se hace terciario franciscano, y recibe luego la ordenación sacerdotal. De aquí en más su producción se concentra en el drama teopolítico. *El Gran Teatro del Mundo* se corresponde con esta transición. Y su puesta, por sugestiva sincronía, coincide con la inflexión histórica. Es difícil soslayar la analogía entre asunto y circunstancia: el dramático derrumbe español sólo podía conducir al estoicismo o al cinismo. *La vida es sueño*, una meditación similar escrita hacia 1635, fue una intuición más que la convicción de un presente. Pero los espectadores de *El Gran Teatro del Mundo*, tras cinco años sin corrales, podían confirmar aquella intuición: España había doblado un recodo de la historia.

El mundo como representación en el barroco español

“La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es, / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia a

la tabla / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas”.¹

Este espejo se multiplica en *El Gran Teatro del Mundo*: el juego escénico reproduce una obra de teatro, con su doble representación (teatro del teatro), pero a la vez la obra se convierte en una figura de la vida, en un juego barroco de doble espejo. El recurso encierra la didáctica del espectáculo como desengaño. Al responder el Mundo al llamado del Autor, exclama *¿Quién me saca de mí?* El Mundo, como todos los actores -y como los espectadores con ellos- debe salir de su enajenación -su naturaleza convencional- para asumir su naturaleza real. Esta naturaleza real no es su “estado” (papel) sino el ejercicio vital (representación). El Mundo, en este caso, es “sacado de sí”, es extraído de su situación convencional, para mostrar su verdadera condición: mero escenario del drama humano.

El recurso de asimilar el mundo al teatro tiene linaje estoico, actualizado por Quevedo en forma coetánea con Calderón. Pero para apreciar la medida en que el tema impregnaba ese momento español pueden considerarse dos clásicos de la pintura: el *Pablillos* de Velázquez y *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda. De acuerdo a la sensibilidad de un pintor como Edouard Manet, el retrato del actor Pablo de Valladolid es “el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás”. Se atribuye a esta tela una representación revolucionaria del espacio,² aunque sin percibir todo su sentido. En efecto, no puede obviarse, en tal “desaparición” del espacio renacentista y newtoniano, el hecho que el retratado es un actor. La proverbial capacidad retratista de Velázquez ha colocado al actor en el espacio teatral. Pero tal

¹ Calderón, auto sacramental *El verdadero Dios Pan*.

² “La conquista definitiva de la pintura moderna está aquí ya manifiesta; el espacio cúbico, conquistado por la pintura lineal, científica, geométrica, de los cuatrocentistas florentinos, se ha transformado en espacio pictórico, impalpable y convincentemente expresado por puros valores de tono”. DÍAZ PADRÓN, Matías, “La pintura en la época de Calderón”, en VV.AA., *El arte en la época de Calderón*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, p. 102.

espacio no está definido en este caso por los decorados y otros artificios, justamente de tan gran protagonismo en el teatro barroco. ¿No es llamativo que un eximio retratista perdiera la ocasión de exaltar los rasgos de un espacio tan caracterizante, para su época, como el del escenario teatral? Sin embargo, y como lo apreciara hace un siglo y medio el padre del impresionismo -idóneo para captar los efectos pictóricos- esta ausencia de espacio produce un impacto “asombroso”. Es una lástima que Manet no se preguntara sobre las razones de tal impacto. Es reconocida la potencia del pincel de Velázquez para captar a sus retratados, que “vividlos” siguen observando, a quienes los contemplan, a través de los siglos. Pero la propiedad de este personaje es, justamente, su nuda propiedad; ése su “estar en el aire” es su circunstancia caracterizante. ¿No está advirtiéndolo este cuadro que el actor no tiene nada “propio”, fuera de la capacidad de *representación*? Es decir, en este caso el personaje no es, en sí, nada; hasta su vestuario es descaracterizante. He aquí la correspondencia entre la forma elegida por Velázquez para retratar a Pablillos, con el actor perpetuo del Gran Teatro del Mundo, donde la condición, el papel -rey o mendigo-, es por completo instrumental, y por ello accidental; lo sustancial es la representación, el cumplimiento -bueno o malo, sublime o ridículo, verdadero o falso- de la representación. Como reforzando este sentido metafísico de la *representación* el actor señala al suelo, cuando el gesto previsible, si se trata de representar el arte declamatorio, sería el o los brazos gesticulantes. He allí el valor de la representación si se la entiende como figura de la vida: asumir su destino transitorio, su destino de regreso al polvo, recordatorio perpetuo de que el sentido último no está en el escenario. La imagen, pues, no apunta a la significación convencional de teatro y actor -para

lo cual podría haberse situado bajo un arco de proscenio o sobre un telón de fondo- sino a su significación metafísica, de la representación como figura de la vida. Tal el efecto “asombroso” del cuadro.

Pero el teatro puede agotarse en su sentido convencional: espejo de la vida, ofreciendo “lecciones”, cómicas o trágicas. El objetivo calderoniano ha ido más lejos, invirtiendo ese sentido convencional: no ver a la actuación como la vida sino a la vida como actuación. Este es el “desengaño”. El mundo puede ser tan efímero como una escenografía, y la condición humana tan accesorio como el *papel* del actor: lo importante, tanto en el teatro como en la vida, es la *representación*; es decir, el *actuar*, el *obrar*. Esta inversión usa al teatro en una suerte de reflexión sobre sí mismo, que en su circularidad permite salir de sí y convertir al espectador en actor, y al mundo en teatro.

Esta enseñanza puede asociarse al cuadro de Pereda, clásico del barroco español y habitualmente considerado como una pintura “calderoniana”. Se destaca su triángulo compositivo presidido por el Mundo y apoyado en el Dinero y la Máscara, pero importa apreciar el lugar destacado de ésta, que compone una diagonal con el ángel, mientras el caballero dormido y el mundo componen la otra. La conjunción de los símbolos de la vida como sueño y de la vida como representación remiten al tema. Pero viene al caso recordar que la máscara, símbolo de la representación, ha prestado su nombre -*persona*, *ae* en latín, *πρόσωπον* en griego- al “individuo de la especie humana”. Pero la máscara remite asimismo a “transformación”, en los orígenes rituales del

teatro.³ La referencia viene al caso para apreciar en todo su valor el trasfondo teológico y filosófico de *El Gran Teatro del Mundo*, tan alabado por Urs von Balthasar.⁴ La secularización del hecho teatral lo despojó paulatinamente de su valor religioso, pero eso no supone haberlo reducido a mero espectáculo, porque subsiste, o puede subsistir, la catarsis, con su consecuente iluminación. Y la catarsis, iluminación y purificación, implica una transformación.

Calderón y Hobbes: dos sentidos opuestos de la libertad

La catarsis a que aspira *El Gran Teatro del Mundo* es el redescubrimiento del sentido. La representación se convierte en símbolo eficaz de la vida. Al igual que la representación, la vida resulta dueña de un sentido derivado y no propio, es reflejo y no irradiación, es tránsito y no estancia, es obrar y no ser. Pero la vida encubre esa condición, y la “persona”, del mismo modo que el actor, puede, y en cierto sentido debe, creer que no está representando. Como dice el Autor, “aquello es representar, / aunque piense que es vivir”. Por eso la representación equivale, en tanto conciencia potencialmente engañosa, al sueño, y la “persona”, el hombre-máscara, el hombre-actor, podría decir, en un momento de des-engaño, como Segismundo en *La vida es sueño*: “Y en el mundo, en conclusión, / Todos sueñan lo que son, / Aunque ninguno lo entiende”. Pero en su uso calderoniano, la figura de la representación guarda una diferencia sustantiva con la del sueño, que es también la distancia de *La vida es sueño* a *El Gran Teatro del Mundo*: el

³ “Todas las transformaciones tienen algo misterioso y vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y lo ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya *otra cosa*, pero aun sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida”. CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2000, pp. 307 y 308.

⁴ El gran teólogo suizo elaboró la *Teodramática*, elemento articulador de su monumental Estética teológica, desde el modelo de *El Gran Teatro del Mundo*, y ha considerado a esta obra no sólo como el paradigma de toda obra teatral sino como el paradigma de todo obrar humano. BALZER, Carmen, “El hombre desde la perspectiva dramática”, www.enduc.org.ar/comisfin/ponencia/

sentido de la libertad. La figura de la vida como sueño puede conducir al estoicismo pero no más allá; es decir, puede conducir a la resignación. Incluso puede terminar sólo en el *carpe diem* -la proximidad de estoicismo y epicureísmo- como en el decir de Segismundo: “Pues si es así, y ha de verse / Desvanecida entre sombras / La grandeza y el poder, / La majestad y la pompa, / Sepamos aprovechar / Este rato que nos toca, / Pues sólo se goza en ella / Lo que entre sueños se goza”. Y aun puede arribar al nihilismo: “Y con esta prevención / De que cuando fuese cierto / Es todo el poder prestado / Y ha de volverse a su dueño, / Atrevámonos a todo”.

En la figura de la representación, por el contrario, no todo se esfuma; hay algo *absolutamente real*: la acción. Todo lo demás podría parangonarse, ontológicamente, con la irrealidad del sueño, salvo la acción. Por eso el Mundo, en el retiro del vestuario a los personajes (“Vuélvase, torne, salga tu persona / Desnuda de la farsa de la vida”), debe hacer una excepción: “MUNDO: No te puedo quitar las buenas obras. / Estas solas del mundo se han sacado”. De manera tal que la acción tiene un rango ontológico que escapa al orden mundano. De esta forma se asegura para el hombre un ámbito propio, indelegable y consistente: la libertad, y el hombre se emparenta con Dios. Se trata de una libertad condicionada, limitada; si se la pretendiera absoluta, perdería su sentido; pues lo que le da sentido es la existencia de un Autor, de un escenario. Pero en esta limitación aceptada y asumida está la clave de una libertad posible, y por tanto del sentido de la existencia humana. Si se la pretendiera o imaginara absoluta, su resultado sería el “estado de naturaleza” hobbesiano: en el mismo tiempo en que Calderón escribe *El Gran Teatro del Mundo*, Hobbes escribe el *Leviatán*, sosteniendo que no hay sociedad humana

posible que no esté basada en la coerción, al identificar al hombre con el lobo: “Dada esta situación de desconfianza mutua, ningún procedimiento tan razonable existe para que un hombre se proteja a sí mismo, como la anticipación, es decir, el dominar por medio de la fuerza o por la astucia a todos los hombres que pueda, durante el tiempo preciso, hasta que ningún otro poder sea capaz de amenazarle. Esto no es otra cosa sino lo que requiere su propia conservación, y es generalmente permitido”.⁵ Por eso el estado propio del hombre es la guerra de todos contra todos: “Con todo ello es manifiesto que durante el tiempo en que los hombres viven sin un poder común que los atemorice a todos, se hallan en la condición o estado que se denomina guerra; una guerra tal que es la de todos contra todos”.⁶ Hay aquí la confusión de la libertad con el impulso, de la libertad con la arbitrariedad, propia del materialismo. Por eso la libertad humana es del mismo tipo que la libertad de los lobos. Pero no se trata de una confusión inocente. El mito de una libertad incondicionada -“y seréis como dioses”-, por tanto irrestricta, vuelve a la libertad inconsistente y concluye necesariamente en la imposibilidad de la libertad; es decir, esconde siempre la voluntad de esclavizar y de escamotear la esclavitud.

La enseñanza calderoniana es que la libertad no es incondicionada y por eso, sí, posible. Y la libertad deriva, al revés que Hobbes, de la capacidad de dominar los impulsos; obedecer al impulso es lo contrario de la libertad. Ese dominio obtiene su energía del reconocimiento de los fines de la vida; fines que indican por un lado los condicionamientos o límites de la libertad, pero que al mismo tiempo la realizan. Los fines se imponen como destino, a partir de asumir la conciencia de ser creatura y no creador, de ser actor y no Autor:

⁵ HOBBS, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*, traducción y prefacio de Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Económica, México, 1940, p. 101.

⁶ Idem., p. 102.

“polvo somos de tus pies. / Sopla aqueste polvo, pues, / para que representemos”.

Pero la condición de creatura humana no es la misma que la del lobo. Así dice el Autor: “pero por eso les di / albedrío superior / a las pasiones humanas, / por no quitarles la *acción* / de merecer con sus obras”. Lo que deriva del impulso no es propiamente acción. Es un fenómeno de conducta prehumano, que también existe en el hombre, como en el lobo. Pero el hecho propiamente humano es la acción, no el impulso. De manera tal que la libertad sólo es tal cuando es capaz de imponerse al impulso; el hombre libre es el hombre que se domina a sí mismo, en una paradoja complementaria de la libertad como aceptación del destino.

La alianza de la libertad y el destino -en términos teatrales, el Autor y los actores, la *compañía*- en términos metafísicos no es sólo el reconocimiento de la trascendencia, sino la unidad y complementación de lo divino y lo humano. Por eso en la escenografía la idea del mundo como teatro se realiza con la imagen dominante de las dos esferas. La cuna y la tumba, por su parte, colocan a la temporalidad como el rasero de las diferencias humanas, a la vez que otorgan al nacimiento y a la muerte su carácter de “puertas” de la trascendencia, aunque su valor queda invertido: la cuna es “salida” y la tumba es “entrada”. De esta forma queda representada la intrínseca unidad de temporalidad y trascendencia; del mismo modo que la libertad humana sólo encuentra su sentido al conjugarse con la libertad divina, la temporalidad sólo encuentra el suyo al insertarse en la trascendencia. Siguiendo a San Buenaventura, la vida, como el universo, son *exitus* y *reditus* de Dios; desgajados de ese gran ciclo, sólo son enajenación.

Bibliografía consultada

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Psalle et sile*, www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El Gran Teatro del Mundo*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Loa para el Gran Teatro del Mundo*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *A Dios por razón de estado*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El verdadero Dios Pan*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Memorial dado a los profesores de pintura...*, lug. cit.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Memorias de apariencias*, www.cervantesvirtual.com, lug. cit.
- HOBBS, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*, traducción y prefacio de Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Económica, México, 1940, Cap. XIII.
- BALZER, Carmen, “El hombre desde la perspectiva dramática”, www.enduc.org.ar/comisfin/ponencia/
- PALACIO ATARD, V., *España en el siglo XVII, derrota, agotamiento, decadencia*, Rialp, Madrid, 1987.
- TREVOR-ROPER, H. R., “La crisis general del siglo XVII”, en VV.AA., *Crisis en Europa 1560-1660*, Alianza, Madrid, 1983.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, “La pintura en la época de Calderón”, en VV.AA., *El arte en la época de Calderón*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- RULL, Enrique, “Calderón y la pintura”, en VVAA, *El arte...*, ob. cit.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2000.



