

EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

de Calderón de la Barca

Versión y dirección
Xavier Albertí



En coproducción con



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA









EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

de **Calderón de la Barca**

Versión y dirección **Xavier Albertí**

Edición **Mar Zubieta**

Ministerio de Cultura y Deporte

INAEM - CNTC

Programas Didácticos 18



© De los textos

Sus autores

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

© De las fotografías

May Zircus-TNC

Síguenos:

facebook

twitter

Fotocomposición

Carolina Valcárcel

NIPO 827-19-006-3



EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

de **Calderón de la Barca**

REPARTO

Soberbia

Cristina Arias

Buen Genio

Alejandro Bordanove

Inocencia

Antoni Comas

Penitencia / Humildad

Elvira Cuadrapani

Herejía

Jordi Domènech

Fe

Rubèn de Eguía

Lascivia

Roberto G. Alonso

Gula

Oriol Genís

Fama

Lara Grube

Culpa

Silvia Marsó

Padre de Familias / Mundo

Jorge Merino

Malicia

Mont Plans

Gracia

Aina Sánchez

Mal Genio

David Soto Giganto

Ayudante de dirección

Roger Vila

Ayudante de escenografía

Josep Iglesias

Ayudanta de vestuario

Georgina Viñolo

Alumna en prácticas del

Máster Universitario en

Estudios Teatrales (MUET)

del IT y la UAB

Laura Cuervo

Alumna en prácticas del

grado en Artes Escénicas

de ERAM

Helena Pàmies

Realización de escenografía

Taller Jorba-Miró Scp

Pascualín

Realización de vestuario

María Trinidad Rodríguez

Antonia Pérez

Inés Mancheño

Coreografía

Roberto G. Alonso

Caracterización

Àngels Palomar

Sonido

Jordi Bonet

Iluminación

Ignasi Camprodon

Vestuario

Marian García Milla

Escenografía

Max Glaenzel

Dramaturgista

Albert Arribas

Versión y dirección

Xavier Albertí

Agradecimientos

Punto Blanco, María Araujo,

Eloi Linuesa, Coopgros

y BibianBlue



En coproducción con





Índice



- 11 Girarnos hacia el otro**
Lluís Homar,
director de la CNTC
- 13 Descubrámoslos, escuchémoslos, leámoslos...**
Xavier Albertí,
director del montaje y autor de la versión
- 16 Interpretar el talento. Palabras para Matilda**
Joana Masó,
Universidad de Barcelona
- 23 Una opinión profana sobre *El gran mercado del mundo***
Albert Arribas,
dramaturgista
- 29 Estudio**
Ana Suárez Miramón,
autora de la edición crítica del texto
- 33 Profanaciones**
Giorgio Agamben



Director
Lluís Homar

Directora adjunta
Lola Davó

Gerente
Javier Moreno

Director técnico
Fernando Ayuste

Directora de Producción
Lorena López

Coordinador artístico
Fran Guinot

Asesora técnica
Fernanda Andura

Jefa de prensa
M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjuntos a
dirección técnica
José Helguera
Ricardo Virgós

Adjunta a producción
María Torrente

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Gerencia
Mercedes Domínguez
Víctor M. Sastre
Ricardo Berrojalviz

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Víctor Navarro
Pablo J. Villalba
Francisco J. Mayorga

Ayudantes
de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
Carlos Sierra

Ayudante
de publicaciones
Maribel Ortega

Grupos
Marta Somolinos

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brigido Cerro
Francisco M. Pozón

José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Imanol Barrencia
Carlos Carrasco
Ana A. Perales
Carlos Rodríguez
Francisco J. Juaranz
Sira González

Electricidad
Manuel Luengas
Santiago Antón
Alfredo Bustamante
Pablo Sesmero
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal Plaza
Isabel Pérez
Juan J. Blázquez
Leyre Escalera
Inmaculada García
Ignacio Gil

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Neftali Rodríguez
Ignacio Cobos

Utería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Julio Pastor
Paloma Moraleda
Cristina Cerutti

Sastrería
M.ª José Peña
M.ª Dolores Arias

Rosa M.ª Sánchez
Rosa Rubio
Roberto Martínez
Silvia Santiago

Peluquería
Carlos Somolinos
Antonio Román
Ana M.ª Hernando

Maquillaje
Carmen Martín
Noelia Cortés
Carmen Sofía López

Regiduría
Rosa Postigo
Javier Cabellos
Juan M. García
Gema Collado

Oficial de sala
Rosa M.ª Varanda

Taquillas
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega
Alberto Puigserver

Mantenimiento
José Manuel Martín
José R. Majadas
Tragsatec

Personal de sala
Servicios
Empresariales
Asociados

Seguridad
Sasegur



Lluís Homar

Director de la CNTC

En todos mis últimos proyectos teatrales, siempre he querido contar con la inteligencia y sensibilidad de Xavier Albertí, a quien me une una estrecha complicidad. Al mismo tiempo, de vez en cuando me ha gustado acercarme a algunos de sus procesos creativos más personales, para disfrutar mejor de su inquebrantable compromiso con el arte dramático.

Unos meses atrás, tuve la suerte de poder asistir al primer ensayo de *El gran mercado del mundo*. Entonces ya me había presentado para dirigir la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pero aún no sabía que mi candidatura saldría elegida. En ese primer ensayo, recuerdo que me emocionó profundamente una intuición que pronto se vio confirmada: sentí que esa propuesta programada por Helena Pimenta en su última temporada al frente del Clásico también tenía algo muy especial para mi proyecto artístico. El resultado final no defraudó en absoluto esa intuición. Con su sello inconfundible, Xavier ha logrado aunar lo popular y lo excelso, la alegría del espectáculo de calle y su dimensión más tras-

cedente, en un precioso equilibrio de aparente sencillez pero enorme dificultad. Por su delicadeza e inteligencia, estoy convencido de que este *Mercado* se convertirá en un espectáculo de referencia, que recordaremos durante un largo tiempo para leer más y mejor a Calderón.

En los ensayos, además, me emocionó comprobar cómo la obra propiciaba un particular encuentro entre los actores de la CNTC y otros actores catalanes vinculados al TNC. Se trataba de una comunión humana muy intensa, que me consta que ha aportado mucho a todos los integrantes de este proceso, y que a su vez ha quedado maravillosamente reflejada en su resultado escénico. Para explicarlo, me gusta recordar una imagen sugerida por el dramaturgista del proyecto. En música, un calderón indica que una nota o una pausa se tienen que alargar sin indicar qué duración deberían tener. Eso permite que, en la música sinfónica, los calderones sean el punto en el que las orquestas se reencuentran antes de atacar unánimemente algún pasaje importante de la partitura.

«Xavier ha logrado aunar lo popular y lo excelso, la alegría del espectáculo de calle y su dimensión más trascendente, en un precioso equilibrio.»

En los ensayos de *El gran mercado del mundo*, muchos pudimos comprobar con emoción cómo Calderón (haciendo honor a su apellido) ofrece en cada verso un fascinante espacio común desde donde reencontrarnos con la alteridad, y escapar así a la desorientación general de nuestra sociedad cada vez más egoísta. Justamente, si la lectura de nuestros clásicos nos ayuda a vivir un poco mejor, es porque nos recuerda a menudo la necesidad de girarnos otra vez hacia el otro, invitándonos a escapar de las lógicas de un mercantilismo moderno que saca lo peor de nosotros mismos. Y eso es, sin duda, lo que nos propone este precioso auto sacramental calderoniano.

«Si la lectura de nuestros clásicos nos ayuda a vivir un poco mejor, es porque nos recuerda a menudo la necesidad de girarnos otra vez hacia el otro.»



Descubrámoslos,

**escuchémoslos,
leámoslos...**

Xavier Albertí

Director del montaje y autor de la versión

En el océano que es el Siglo de Oro de la literatura castellana, una niebla espesa esconde el archipiélago de los autos sacramentales, un género escénico que ha quedado prácticamente inexplorado por nuestros escenarios. La niebla que difumina las formas y virtudes de esos autos tiene mucho que ver con las fragancias eucarísticas emanadas por un imaginario contrarreformista que se fue desinflando tras la paz de Westfalia, con el nacimiento de los nuevos estados nación y la eclosión definitiva del capitalismo como realidad insoslayable.

«Los autos sacramentales, pues, son una gran fiesta edificada sobre un universo filosófico [...] dirigida a un espectro amplísimo de la sociedad.»

Esa niebla demasiado a menudo dificulta que nos acerquemos al género desde los múltiples caminos que lo atraviesan. Justo es decir que los autos, representados el día de Corpus durante un par de siglos, en vida de Calderón de la Barca tuvieron una popularidad estratosférica que los situaba en el centro neurálgico del ecosistema teatral de su época, particularmente durante los extensos lutos reales de obligado cumplimiento en el ámbito público que vaciaban los escenarios de teatro. Tiempo después, la riqueza del discurso filosófico planteado por el género sacramental sería especialmente celebrada por los románticos alemanes, con Johann Wolfgang von Goethe a la cabeza, quien parece acordarse de él a menudo. Esa preciosa disquisición del *Fausto* sobre la volatilidad del papel moneda como miraje político, emblema de numerosas fragilidades contemporáneas, tiene unas tintas bastante calderonianas.

«Los autos sacramentales de Calderón [...] interpelan muy directamente a nuestra contemporaneidad, con las nuevas y profundas transformaciones que nos ha tocado vivir.»

Los autos sacramentales, pues, son una gran fiesta edificada sobre un universo filosófico («teológico», dirían sus contemporáneos), dirigida a un espectro amplísimo de la sociedad. Igual que las tragedias griegas o que la lírica cómica del XIX, el auto sacramental es teatro político para la multitud urbana. Por eso, la naturaleza alegórica de sus personajes tanto nos remite a las crisis clásicas que encontramos en los primeros trágicos democráticos y sus reflexiones sobre las ideologías arcaicas, como nos recuerda a su vez las picarescas denuncias que lanzaban las revistas musicales del Paralelo barcelonés o de la Gran Vía madrileña, con personificaciones voluptuosamente simbólicas de la realidad política.

«Disfrutémoslos, que probablemente también aprenderemos con ellos cosas importantes sobre nosotros y para nosotros.»

En nuestra época, las doctrinas de los mercados son cada vez más imperiosas y los estados nación van perdiendo a marchas forzadas esa soberanía política que los había erigido durante tres siglos en protagonistas del orden humano. Los autos sacramentales de Calderón, tan atentos a los seísmos que prepararían las bases de una Modernidad aún eurocéntrica, interpelan muy directamente a nuestra contemporaneidad, con las nuevas y profundas transformaciones que nos ha tocado vivir. Descubrámoslos, escuchémoslos, leámoslos, exploremoslos, disfrutémoslos, que probablemente también aprenderemos con ellos cosas importantes sobre nosotros y para nosotros.





Interpretar el talento. Palabras para Matilda

Joana Masó

Universidad de Barcelona

¿Qué hacemos con lo que nos ha sido dado? El mundo contemporáneo parece que solo sepa relacionarse de una forma con esta pregunta. Mantenemos una relación extractiva con nosotros mismos, como si nuestras vidas fueran un bien que hay que saber explotar. Esta relación extractiva nos persigue de la escuela al trabajo y del tiempo productivo al tiempo de ocio, convirtiéndose en nuestra tentación contemporánea, siempre bien recompensada. Pero que nuestras vidas sean un bien que aceptamos explotar solo puede ser la relación pobre que se nos pide establecer con nuestras capacidades.

La pregunta por lo que *podemos* atraviesa la literatura moderna, habitada por personajes que aprenden lo que nadie les ha enseñado. Con deseos y talentos impropios de su clase y de su género. Con capacidades inesperadas que les permiten alejar sus existencias del mundo que se les había asignado. Esas capacidades permiten imaginar cómo una figura, en lugar de sucumbir al dictado de su tiempo, podía emanciparse de los talentos que le eran destinados, inscribiéndose en el movimiento general de la igualdad. Porque «ser capaz», del verbo *capio*, no solo quiere decir ‘ser competente’ sino ‘tener la capacidad’: contener, acoger, recibir. «Tener la capacidad» no solo significa ‘poder ejercer una u otra competencia específica’, sino ‘poder relacionarse con lo heredado o impuesto’. Como los personajes modernos que, disintiendo y reordenando los límites heredados de su mundo, fueron capaces de inventar nuevos marcos de expresión y de sentido para sus acciones. Porque elaboraron nuevas formas de heredar lo que se les había legado más allá de la tradición como manual de instrucciones.

«Mantenemos una relación extractiva con nosotros mismos, como si nuestras vidas fueran un bien que hay que saber explotar.»

A esta pregunta Calderón había dado otra respuesta en el siglo XVII: la existencia feliz sería esa que, en el gran mercado del mundo, mejor invirtiese su talento. Como si todo talento tuviera que medirse en un mercado y como si el mercado fuera una buena metáfora del mundo, la música nos repite en sordina a lo largo de la obra que solo será «¡feliz el que emplea bien su talento!». La felicidad del talento bien invertido era la de la parábola de los talentos del Evangelio según San Mateo, que inspiró la obra de Calderón. En el Evangelio, el dueño da a sus tres servidores una cantidad diferente de monedas-talentos, que los tres invierten con resultados desiguales: los dos a quienes más había sido dado doblarán el capital recibido, pero ese a quien se había dado menos no hará trabajar su talento; perderá la totalidad del talento dado, que acabará en manos de quien mejor lo ha sabido invertir. En la lógica de la vida cristiana destinada a aumentar los dones de Dios, no hacer crecer lo recibido significa malbaratarlo, dilapidarlo. Por eso, la improductividad del servidor que no incrementa su capital, a pesar de no haber perdido el talento que se le había dado, es castigada. Pero en

la parábola, quien no puede cultivar su talento es también quien menos había recibido, contribuyendo a un imaginario económico productor de desigualdad. Quien tenía poco, acabaría no teniendo nada. Quien más tenía, casi se lo acabaría quedando todo.

«La felicidad del talento bien invertido era la de la parábola de los talentos del Evangelio según San Mateo, que inspiró la obra de Calderón.»

Calderón pone en escena esta economía de la desigualdad en un gran mercado que desafía nuestro malestar de lectores modernos. Los personajes: un padre y sus dos hijos. Sus talentos: lo que hay que invertir bien. La intriga: la pugna por una herencia. El lugar: un mercado. Pero no debemos interpretar el mercado que vemos, nos dice el texto, como un mercado, sino como una alegoría del alma en continuidad con la parábola evangélica de San Mateo. La competición entre los dos hijos por saber cuál de los dos invertirá mejor su talento y hacerse, así, merecedor de la herencia del padre no es ninguna competición. Es la alegoría de la pugna interior de todos y cada uno de los hombres ante la decisión de sus acciones. No deberíamos ver ni interpretar, pues, lo que vemos, sino otra cosa, ya que el texto nos impone una lectura alegórica vinculada a la enseñanza teológica y a la eucaristía. Como escribió Henri de Lubac, el sentido de la alegoría en los textos religiosos tiene una función doctrinal. La alegoría permite adecuar la textualidad de un texto y sus coordenadas a la transmisión eucarística, litúrgica, a través de una historia ficcional, como en los autos sacramentales de Calderón.

«Los personajes: un padre y sus dos hijos. Sus talentos: lo que hay que invertir bien. La intriga: la pugna por una herencia. El lugar: un mercado.»

Que en estos autos sacramentales se trate de representaciones alegóricas, de abstracciones desencarnadas, como escribieron algunos críticos célebres, ¿nos impide ver lo que vemos sobre la escena: un padre, dos hermanos y una herencia en disputa? ¿Nos impide ver a dos compradores —hombres— paseándose por un mercado de alegorías —femeninas a pesar de presentarse a través de profesiones y

nombres de pila masculinos— con un talento en la mano? ¿Y no con *el* talento —la capacidad, el don, el genio, la inteligencia— sino literalmente con *un* talento —que desde Grecia y Roma designaba la balanza y una unidad monetaria? ¿La alegoría nos impide interpretar literalmente la letra? ¿Nos impide ver lo que vemos?

Seguramente nosotros no vemos el combate del alma sino la historia del buen hijo que, invirtiendo bien su capital, se convierte en heredero del padre y de la totalidad de sus bienes. Vemos una herencia que no se distribuye y que siempre tiene un buen heredero. Una riqueza de la desigualdad que se reparte en un mundo de hombres. En un mundo del todo o nada. Donde la riqueza de unos es siempre la pobreza de los otros y se castiga siempre a los disipadores de talento, como advierte severamente el padre de familias de Calderón. Donde, inevitablemente, la riqueza siempre empobrece a alguien. Donde ellos compran y ellas son compradas.

«Una riqueza de la desigualdad que se reparte en un mundo de hombres. En un mundo del todo o nada.»

¿Por qué hacer figurar la lucha interior del alma a través de una escena económica? ¿Por qué la alegoría del mercado para hablar del mundo? ¿Por qué representar las capacidades de cada uno a través de la metáfora de la *inversión*? ¿Cuál sería esta economía que habla de nosotros y de nuestro mundo? ¿Y cuáles son las consecuencias de esta relación, tal y como escribió Roland Barthes, entre la *representación del sentido* y la *representación del dinero*, entre el *lenguaje* y la *economía*?

La consecuencia más política es que toda representación queda atravesada por sus propias ficciones y sus imágenes. La disputa entre el sentido alegórico —doctrinal— y el sentido material —mundano— se hallaba en el centro del género de los autos sacramentales que escribió Calderón (como *El gran mercado del mundo*), que comunicaban una enseñanza teológica a través de una ficción siempre variada, reexplicada. Como ha recogido Alexander A. Parker, el tema de los autos eran las «cuestiones de la Sacra Teología», pero su finalidad era «el aplauso de este día». El éxito de las representaciones acabó despertando la sospecha, eclesiástica, sobre si esas grandes puestas en escena del siglo XVII

con actores famosos durante las festividades populares eran la mejor forma de vehicular una enseñanza eucarística. El litigio entre la enseñanza y el espectáculo, entre el contenido religioso y el lujo del teatro barroco, entre la doctrina y los cuerpos vivos sobre la escena, era el litigio abierto en el corazón mismo de la representación del género sacramental que se concluyó con su prohibición en el siglo XVIII.

«La disputa entre el sentido alegórico —doctrinal— y el sentido material —mundano— se hallaba en el centro del género de los autos sacramentales que escribió Calderón.»

Se trataba del litigio moderno por saber qué era lo que podía participar de la producción del sentido. El litigio de la interpretación. ¿Los espectadores contemporáneos de Calderón podían resignificar la parábola evangélica de los talentos cuando veían esos autos subvencionados por el poder real que garantizaban sueldo y contrato a las compañías como uno de los pilares financieros de la industria teatral de la época? ¿Cuando sabían que la puesta en escena de ese teatro religioso aseguraba las condiciones materiales del resto de las producciones teatrales, convirtiéndose en la condición de posibilidad de buena parte del teatro contemporáneo no religioso? ¿Podían resignificar la motivación y el sentido de la enseñanza bíblica en el teatro de Calderón a través de esa asociación lucrativa entre representación litúrgica, espectáculo profano y teatro subvencionado? ¿Cómo transformaba el espectáculo de masas, de calle, el combate interior del alma? La popularidad y el talento sobre la escena de los actores barrocos ¿cómo transformaban el sentido del talento bíblico? ¿De qué talento hablaba el auto de Calderón para sus contemporáneos en ese litigio entre la alegoría y la materialidad de la interpretación?

«¿Los espectadores contemporáneos de Calderón podían resignificar la parábola evangélica de los talentos [...] cuando sabían que la puesta en escena de ese teatro religioso aseguraba las condiciones materiales del resto de las producciones teatrales?»

En los años 60 del siglo xx, desde la sociología se formuló en clave contemporánea este litigio sobre cómo hacer contar las condiciones materiales en las representaciones colectivas. Y se situaba nuevamente en el centro la pregunta por lo que *podemos* respecto a lo que nos es dado. El sociólogo Robert K. Merton recuperó literalmente en el texto del Evangelio el reparto desigual de los talentos y llamó *efecto Mateo* a la lógica según la cual se tendía a perpetuar la desigualdad haciendo crecer el prestigio social de los ya valorados en detrimento de los que no gozan de él inicialmente. La lógica según la cual quienes tienen más pueden más fácilmente tener y quienes tienen menos pueden casi perderlo todo. El *efecto Mateo* interpretaba la parábola evangélica y los textos que se inspiraban en ella en clave de reproducción de la desigualdad y la dominación, principalmente en el ámbito académico y de producción de saberes científicos, donde el trabajo de esos cuya reputación ya está bien asentada acaba obteniendo por defecto un mayor prestigio social y, en consecuencia, una mayor riqueza.

En 1968 Merton, no obstante, había publicado los resultados de esa investigación en la revista *Science* basándose ampliamente en las pesquisas doctorales realizadas por la socióloga Harriet Zuckerman en 1965, investigadora de su grupo con quien se acabaría casando años más tarde, y que había demostrado a través de su trabajo de campo cómo se invisibilizaba el trabajo de los que menos prestigio tenían en las élites y la investigación científica. A pesar de ello, Harriet solo aparecía en las notas a pie de página y el *efecto Mateo* de Merton, que tenía que denunciar la reproducción del prestigio de los valorados, no solo confirmaba su propia tesis, sino que revelaba el estigma del género en la percepción pública del talento. El *efecto Mateo*, que pretendía denunciar la desigualdad en el reconocimiento social del talento, acabaría revelando la desigualdad entre los sexos como uno de los grandes motores de la desigualdad del reconocimiento social del trabajo científico.

Otra mujer, la historiadora de la ciencia Margaret W. Rossiter, trajo a la luz la invisibilización de la investigación de Harriet Zuckerman y la llamó *efecto Matilda* en memoria de la sufragista y abolicionista americana Matilda Joselyn Gage. Cofundadora de la National Woman Suffrage Association y autora de libros en los que elaboró una crítica a la religión patriarcal y al Estado en el siglo xix, Matilda había sido una de las primeras en denunciar la falta de prestigio social del talento de

las mujeres. En uno de sus textos más conocidos, *La mujer como inventora*, de 1870, Matilda J. Gage denunciaba que lo que estaba en juego en el talento no consistía en saber quién había recibido algún talento, a quién le había sido dado el talento, quién tenía talento y quién no. En el siglo XIX, el problema del talento era quiénes lo explotaban a través de la economía de las patentes que excluía a las mujeres. Su texto sobre las mujeres inventoras no era, pues, un alegato a favor del talento femenino, sino una crítica del extractivismo contemporáneo a través del cual los hombres capitalizaban las invenciones de sus hijas, hermanas o esposas.

En el siglo XIX, el problema del talento era quiénes lo explotaban a través de la economía de las patentes que excluía a las mujeres.

En los combates y la vida de Matilda, se denunciaba la ficción colectiva de los talentos como una poderosa ficción política con efectos sobre la realidad. También se hablaba verdaderamente de *herencia*: de cómo heredar el legado de la desigualdad simbólica. El efecto *Matilda*, más allá del contexto donde fue formulado para denunciar la falta de reconocimiento del talento de las mujeres, abre la pregunta de dónde arraigar el sentido de nuestras ficciones colectivas. Desde qué experiencias y con qué efectos. Alejando el espectro de una tradición que habla sin tenernos en cuenta.





Albert Arribas

Dramaturgista

Una de mis imágenes preferidas de *El gran mercado del mundo* se halla en un monólogo que considero uno de los fragmentos más bellos de la obra, en el cual el personaje de la Culpa se pregunta por qué la aparición de otro objeto amoroso en el horizonte sentimental de los dos hermanos ha transformado su identidad sin ella saberlo. La pregunta en cuestión es esta:

¿Qué tronco hay en todo el valle
que en sus cortezas no escriba
mi nombre, diciendo alguno
más que otros en sus cifras

«vegetativo padrón
soy, que en el confuso enigma
de este carácter repito
el tema: la Culpa viva»?

Estas *cifras*, estos *caracteres* convertidos en *enigmas confusos* grabados sobre las cortezas de los árboles que conforman el bosque de nuestra realidad, son a mi entender una metáfora extraordinaria para pensar en la desconexión que muchos de nosotros tenemos respecto al lenguaje simbólico que vertebra el texto de Calderón. Según la Culpa, todos los signos humanos hablan de lo mismo, pero el paso del tiempo ha convertido buena parte de esas huellas en indescifrables, seguramente porque se han evaporado los códigos que habían permitido traducirlas en una forma gráfica. Si «todas» las señales que ha dejado la humanidad sobre los árboles del mundo celebran la culpa y proclaman a los cuatro vientos su intimidad con ella, ¿qué tenemos que entender por este concepto? Cuando intentamos proponer posibles respuestas a la pregunta, empezamos a sospechar que la palabra *culpa*, para nosotros, también se ha convertido seguramente en un enigma confuso que nos impide comprender la posible universalidad que encierra este término. Y, en cierto modo, nos vemos invitados a pensar que el vocabulario teológico —que la teología misma como tradición de pensamiento— seguramente es un «lenguaje» tal y como nos sugería Walter Benjamin en la primera de sus tesis «Sobre el concepto de Historia».

«La palabra *culpa*, para nosotros, también se ha convertido seguramente en un enigma confuso que nos impide comprender la posible universalidad que encierra este término.»

Si aceptamos el desafío de Benjamin de permitir que el pensamiento de nuestro tiempo se deje ayudar por el enano jorobado de la teología, quizás nos resultará más fácil dotar de significado al concepto de «culpa» sin que quede desactivado por las connotaciones religiosas que le pesan encima. Mi propuesta es que aquí entendamos la culpa como la relación «consciente» con la vida, es decir, como la vivencia consciente de la paradoja que nos escinde entre cuerpo y mente, entre nuestra finitud como seres vivos y nuestras ilusiones de desarrollar una identidad que trascienda nuestras limitaciones. Entre el azar

que se cierne insoslayablemente sobre nuestras existencias y el miraje de creernos capaces de controlarlo todo.

«Parece que Calderón nos anime a situarnos en una mirada sobre el mundo capaz de establecer puentes con los conocimientos más íntimos de otras épocas.»

La Culpa sabe, como testigo privilegiado de la vida humana, que las principales preocupaciones existenciales de nuestros antepasados —como seres atrapados en un cuerpo y como identidades prisioneras del lenguaje— hablaban todas de lo mismo. Con esta imagen, pues, parece que Calderón nos anime a situarnos en una mirada sobre el mundo capaz de establecer puentes con los conocimientos más íntimos de otras épocas —y por tanto los más *auténticos*—, aunque los códigos lingüísticos hayan cambiado drásticamente de crepúsculo en crepúsculo.

Después de los insultos de los dos hermanos, el soliloquio de Culpa nos ofrece otra imagen que parece querer aguzar los sentidos de esos espectadores capaces de verse interpelados por ella. Antes de decidir travestirse en el picaresco Pedro de Urdemalas, personaje de moda popularizado por Cervantes poco tiempo antes, hace una culta disquisición filológica sobre la etimología de la palabra *escándalo*, que proviene del término griego con que se designaban las piedras que dificultaban el paso en un camino, y que pronto se utilizó para referirse a una trampa u obstáculo para hacer caer a alguien:

El nombre que he de tomar
(pues es corriente doctrina,
que por la oposición tengo
cuantos a Dios se le aplican)
será Piedra; que si Él,
la piedra preciosa y rica,
es fundamental, y a mí
escándalo me apellidan
doctores, seré la piedra
del escándalo y la ruina.

Los «doctores» que apellidan «escándalo» a una piedra son, claro está, esos eruditos que han estudiado el mundo, y que gracias a sus conocimientos pueden conocer etimológicamente las raíces de los conceptos.

«Por lo que se intuye con las citas evangélicas, la advertencia que lanza Calderón sobre los doctos —a los que tenían una formación clerical— es múltiple.»

Se trata de una imagen especialmente interesante, porque se refiere a una palabra que con el paso del tiempo ha adquirido un significado moral que inicialmente le era ajeno. A esta capacidad de situarse con perspectiva respecto a las connotaciones morales del «escándalo», hay que añadir probablemente la presencia de la palabra en los distintos evangelios canónicos. Sin duda, la cita se refiere sobre todo al momento en que Jesús se dirige al discípulo Simón para ponerle el nombre de Pedro después de que este lo haya reconocido como mesías, afirmando que será la piedra sobre la que fundará su futura iglesia. En el texto de San Mateo, justo después que Jesús diga que edificará su iglesia sobre el discípulo que lo ha reconocido, también le acusa de haberse convertido en un adversario que, en su misma naturaleza pétreo, le impide avanzar en su camino. Por lo que se intuye con las citas evangélicas, la advertencia que lanza Calderón sobre los doctos —a los que tenían una formación clerical— es múltiple. El hecho de que la obra les interpele de una forma casi secreta, difícilmente descifrable para los espectadores profanos, abre un espacio de comprensión del texto dirigido al público cultivado, conocedor de las lenguas clásicas y de la exégesis bíblica. De la misma forma que la comprensión etimológica de la palabra «escándalo» resulta decisiva en la elaboración de esta imagen dirigida a una clara minoría de los espectadores, probablemente en la comprensión hermenéutica de la advertencia hallaremos ideas importantes sobre el pensamiento de Calderón en la relación histórica —y por tanto política— de la moral.





Ana Suárez Miramón

De su edición crítica de *El gran mercado del mundo*
(Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2003)

Aunque no hay documentos que permitan asegurar la fecha de composición, los estudiosos han propuesto como aproximada la de 1636-1638 para la escritura del auto. Si de su contenido no puede deducirse una cifra definitiva porque no hay alusiones a acontecimientos concretos que permitan la datación correcta, ni menos un autógrafo o manuscrito donde conste la fecha, sí se puede disponer, en cambio, de una amplia información económica a partir de cuyos datos se pueden reconstruir las circunstancias en que fue compuesto. Lo primero que llama la atención en la pieza es el predominio del vocabulario económico y jurídico-social desde el mayorazgo inicial que el Padre quiere mantener en uno de

los dos hijos hasta los detalles más nimios del comercio y la economía y el interés extraordinario por el mundo mercantil. Incluso la competición dramática que rige toda la acción se basa en el arte de comprar [...].

«Lo primero que llama la atención en la pieza es el predominio del vocabulario económico y jurídico-social.»

Independientemente de los valores polisémicos y simbólicos, y solo desde el componente referencial, la obra presenta todo un mundo de relaciones histórico-sociales avaladas por escritos de economistas del momento. Desde esta perspectiva el auto es una buena fuente informativa de la complejidad del derecho consuetudinario y de sus repercusiones en la vida de las personas.

El tema de los mayorazgos, que desde el reinado de Carlos V había preocupado a los legisladores por la concentración de poder que en muchos casos suponía, fue extendiéndose no solo entre la nobleza, sino entre la burguesía y los medianos propietarios rurales. El abuso de esta práctica era criticado ya en el siglo XVI, y en los primeros treinta años del siglo XVII alcanzó mayor intensidad, sobre todo a partir de las crisis económicas de los años veinte. [...] Lo interesante de Calderón es que bajo su discurso religioso se encierra toda una teoría jurídica y social que coincide plenamente con los planteamientos económicos más avanzados de su época y que manifiesta una vez más la preocupación del dramaturgo por la realidad.

«La obra presenta todo un mundo de relaciones histórico-sociales avaladas por escritos de economistas del momento.»

Toda la realidad social conflictiva de la época está recreada en el auto. Si recordamos el periodo de 1635 a 1640, en el que la crítica social y económica se hace más fuerte por las grandes penurias económicas, más graves todavía en Castilla, y las diferencias tan radicales entre ricos y pobres, podemos relacionar concretamente los datos de la realidad con los ofrecidos en la creación calderoniana. La devaluación de la moneda y las constantes reducciones del vellón, señaladas

en sucesivas pragmáticas de 1636, con la consiguiente pobreza para los ciudadanos, tienen un gran eco en las palabras de Inocencia sobre la universalidad de la pobreza, presente también en las palabras del Pobre y del Labrador de *El gran teatro*, y en la sentencia del Poder de *No hay más fortuna que Dios*. El mundo de la opulencia y la miseria que surge alrededor de la venta y el mercado nos ofrece una estampa más auténtica de la realidad, a pesar de su carga alegórica, que la transmitida por la literatura entremesil o picaresca.

«Lo interesante de Calderón es que bajo su discurso religioso se encierra toda una teoría jurídica y social que coincide plenamente con los planteamientos económicos más avanzados de su época y que manifiesta una vez más la preocupación del dramaturgo por la realidad.»

Incluso la incorporación de los gitanos al final de la pieza, y su presencia reiterada en un momento de distensión dramática, hay que verlo como una proyección de la realidad, además de un vivo recuerdo del autor de *Don Quijote*, muy presente en la memoria de los espectadores si recordamos que en 1637 se representó una comedia sobre *Don Quijote de la Mancha* (posiblemente del propio Calderón), según nos recordó León Pinelo.

El mundo de la opulencia y la miseria que surge alrededor de la venta y el mercado nos ofrece una estampa más auténtica de la realidad, a pesar de su carga alegórica, que la transmitida por la literatura entremesil o picaresca.

«El mundo de la opulencia y la miseria que surge alrededor de la venta y el mercado nos ofrece una estampa más auténtica de la realidad, a pesar de su carga alegórica, que la transmitida por la literatura entremesil o picaresca.»

Si para la economía de la época la expulsión de los moriscos (1609-1614) tuvo consecuencias muy negativas, que solo supieron ver unos años más tarde los tratadistas económicos y políticos, la expulsión de los gitanos fue otro acontecimiento, si no tan importante, porque la población era mucho menor, sí muy

interesante por cuanto supuso un proceso paulatino de marginación [...] que se concreta en torno a 1600. Calderón no parece estar ajeno a las constantes referencias de políticos y moralistas pidiendo su expulsión, pese a la evidente admiración que causaba en la población su forma de vida y su pintoresquismo. [...]

«La expulsión de los gitanos fue otro acontecimiento [...] muy interesante por cuanto supuso un proceso paulatino de marginación [...] que se concreta en torno a 1600.»

No parece casualidad la coincidencia entre Cervantes y Calderón a propósito del tema gitano. Calderón abre de nuevo la puerta al tema y recupera para el auto todo el sentido emblemático real que podía tener su aspecto, sus costumbres y forma de vida particular. Con gran sentido irónico, y haciendo un guiño al espectador, Calderón se burla de las quejas oficiales y de las órdenes de expulsión para introducirlos en su mundo de ficción, precisamente en el último momento del camino, cuando ya no le quedan más obstáculos al hombre para realizar su deseo inicial, y los introduce con sus mejores cualidades admiradas por el pueblo: danzantes, engañadores y astutos vendedores de caballos.



Profanaciones



Giorgio Agamben

De su libro *Profanaciones*

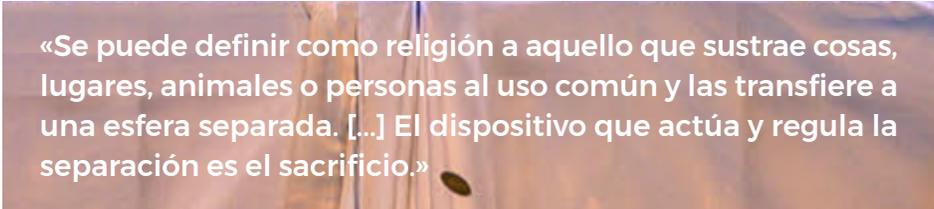
(trad. Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2005)

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba «profanar». Las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses eran sagradas o religiosas. Como tales, quedaban sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres: no podían ser vendidas ni dadas en prenda, cedidas en usufructo o gravadas por obligación alguna. Se consideraba sacrílego todo acto que violase o transgrediese esta indisponibilidad especial, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y eran entonces denominadas propiamente «sagradas») o inferiores (en cuyo caso se llamaban simplemente «religiosas»). Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profa-

nar significaba, por el contrario, restituir al libre uso de los hombres. «Profano –pudo escribir, así, el gran jurista Trebacio– se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres.» Por otra parte, «puro» era el lugar desvinculado de su dedicación a los dioses de los muertos y ya no era «ni sagrado ni santo ni religioso, liberado de todos los nombres de este tipo». [...]

Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural, sino que solo se accede a él mediante la profanación. Entre «usar» y «profanar» parece haber una relación especial, que es necesario indagar.

Se puede definir como religión a aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada. No solo no existe religión sin separación, sino que cada separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso. El dispositivo que actúa y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos, diversos según la variedad de las culturas, que Hubert y Mauss han inventariado pacientemente, sanciona en cada caso el paso de algo profano a lo sagrado, de la esfera humana a la divina. Es esencial la cesura que divide ambas esferas, el umbral que la víctima debe atravesar, no importa si en un sentido u otro. Aquello que ha sido separado ritualmente puede ser restituido por el rito a la esfera profana. [...]



«Se puede definir como religión a aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada. [...] El dispositivo que actúa y regula la separación es el sacrificio.»

Desde esta perspectiva se vuelve acaso más comprensible el obsesivo cuidado y la seriedad implacable de la que debían dar prueba, en la religión cristiana, los teólogos, pontífices y emperadores para asegurar, en la medida de lo posible, la coherencia y la inteligibilidad de la noción de transustanciación en el sacrificio de la misa, y de la encarnación y *omousia* en el dogma trinitario.

Pues allí se ponía en juego nada menos que la supervivencia de un sistema religioso que había implicado a Dios mismo como víctima del sacrificio y, de este modo, había introducido en él esa separación que, en el paganismo, atañía solamente a las cosas humanas. Se trataba, entonces, de hacer frente, mediante la presencia simultánea de dos naturalezas en una única persona o en una única víctima, a la confusión entre lo divino y lo humano, que amenazaba con paralizar la máquina-sacrificio del cristianismo. La doctrina de la encarnación garantizaba que la naturaleza divina y humana estuvieran presentes sin ambigüedad en la misma persona, así como la transustanciación aseguraba que las especies del pan y del vino se transformaran sin residuos en el cuerpo de Cristo. En el cristianismo, con el ingreso de Dios como víctima en el sacrificio y con la fuerte presencia de tendencias mesiánicas que ponían en crisis la distinción entre lo sagrado y lo profano, la maquinaria religiosa parece alcanzar un punto límite o una zona de indecibilidad en la que la esfera divina está siempre a punto de colapsarse en la humana y el hombre siempre está a punto de transferirse a lo divino.

«Se ponía en juego nada menos que la supervivencia de un sistema religioso que había implicado a Dios mismo como víctima del sacrificio.»

El capitalismo como religión es el título de uno de los fragmentos póstumos más penetrantes de Benjamin. Según Benjamin, el capitalismo no representa solamente, como en Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es en sí mismo y esencialmente un fenómeno religioso que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo. Como tal, como religión de la modernidad, queda definido de acuerdo con tres características: 1. Es una religión cultural, quizás la más extrema y absoluta que haya existido jamás. Todo en ella tiene significado solo en referencia a la observación del culto, no respecto a un dogma o una idea. 2. Este culto es permanente: es «la celebración de un culto *san trêve et sans merci*». No es posible distinguir, aquí, entre días festivos y laborables, sino que existe un único, ininterrumpido día de fiesta, en el que el trabajo coincide con la celebración del culto. 3. El culto capitalista no se orienta a la redención o a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma. «El capitalismo es tal vez el único caso de un culto no expiatorio, sino culpabilizante [...]. Una monstruosa conciencia culpable que no conoce redención se transforma en culto, no para expiar en él

su culpa, sino para volverla universal [...] y para capturar al fin a Dios mismo en la culpa [...]. Dios no está muerto, sino que ha sido incorporado al destino del hombre.»

«Según Benjamin, el capitalismo no representa solamente una secularización de la fe protestante, sino que es en sí mismo y esencialmente un fenómeno religioso que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo.»

Precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, el capitalismo como religión no aspira a la transformación del mundo, sino a su destrucción. Su dominio es, en nuestro tiempo, a tal punto total que también los tres grandes profetas de la modernidad (Nietzsche, Marx, Freud) conspiran, según Benjamin, con él: son solidarios, en cierto modo, con la religión de la destrucción. «Este tránsito del planeta hombre por la casa de la desesperación en la soledad absoluta de su recorrido es el *ethos* que define Nietzsche. Este hombre es el Superhombre, es decir, el primer hombre que comienza conscientemente a cumplir la religión capitalista.» También la teoría freudiana pertenece al sacerdocio del culto capitalista: «Lo reprimido, la representación pecaminosa [...] es el capital, sobre el que el infierno del inconsciente paga los intereses.» En Marx, por último, el capitalismo «con los intereses simples y compuestos, que son funciones de la culpa [...] se transforma inmediatamente en socialismo». [...]

«Precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, el capitalismo como religión no aspira a la transformación del mundo, sino a su destrucción.»

Como sucede con las mercancías, donde la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio, y se transforma en un fetiche inaprensible, así todo aquello que es actuado, producido y vivido—incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje—es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a

la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso. Aquello que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Lo cual significa que la profanación se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si *profanar* significa 'restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado', la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un Improfanable absoluto. [...]

«Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo [...], entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso.»

La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación.





Compañía Nacional de Teatro Clásico

Teatro de la Comedia

Calle Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19

<http://teatroclasico.mcu.es>

