LA SUBVERSIÓN DEL ACTO DE HABLA EN *NO HAY COSA COMO CALLAR* DE CALDERÓN

Este ensayo intenta aplicar ciertos aspectos de la teoría del acto de habla a una comedia menos conocida de Calderón: *No hay cosa como callar*. Se centra en la subversión del acto de habla que vuelve sobre la oposición binaria de hablar/callar. De todos los animales, los únicos dotados del poder de habla son los seres humanos. Cuando este don está prohibido o inhibido resulta la ignorancia expresada en otra oposición binaria, saber / no saber.

La teoría del acto de habla fue desarrollada primero por John L. Austin y extendida e interpretada por los críticos que le seguían —Keir Elam, Shoshana Felman, Sandra Petrey, Elias L. Rivers, Catherina Larson y otros—. Según esta teoría, un personaje hace una promesa a otro, propone un contrato, ofrece hacer algo, saluda a algiuen, etc., y luego sigue con el acto. Esta teoría junta el «yo» interior con el mundo exterior para que un personaje pueda participar en la vida de la comunidad. Las palabras existen sólo en un marco social con otra persona a lo menos.

Larson considera el lenguaje como el elemento clave en la unión de poesía y teatro que define el drama español del Siglo de Oro. Pero en nuestra comedia, Calderón trastorna el concepto al revés, revelando un mundo de discurso callado lleno de ironía, en el cual el acto de habla pasa a su contrario por

razones del honor.[1] El resultado es producir un ambiente de ironía dramática en que el público sabe lo que los personajes en el escenario no saben. Se abre así un mundo de engaños y malentendidos que, al mismo tiempo, excitan la comicidad y a veces el pensar serio.[2]

La trama consiste en un triángulo del amor con varios satélites. Juan, un galanteador, está en el ápice del mayor de ellos: una vez amó a Marcela, que le regaló una venera con un retrato suyo dentro. En el segundo, Luis quiere a Leonor, pero el amor de ella por él se extingue después de una seducción. En el tercero, Diego quiere a Marcela, pero ella sigue amando a Juan. Hay dos guardianes del honor familiar: Pedro, padre de Juan, y Diego, hermano de Leonor. La acción se complica con identidades desconocidas o escondidas. Todo esto crea confusión, engaño e ironía. Es una comedia extraordinaria en sus varios aspectos. La primera jornada acaba con una seducción que recuerda a *El burlador de Sevilla.* La comedia entera exhibe frustración: misiones nunca acabadas, la intervención del azar y las obligaciones del honor. El miedo de descubrir su identidad y de dañar la reputación inhiben la comunicación libre y promueven la decepción y el silencio.[3]

Juan se enamora de una mujer hermosa (Leonor) a la que ve por casualidad en la iglesia. No la conoce y por eso la sigue a su casa con el fin de saber dónde vive y cuál es su nombre. Su misión es interrumpida por un duelo desigual de tres contra uno. Como caballero, está obligado a socorrer a la víctima.

---

1 Se ha escrito bastante sobre la ironía en el drama en general y en la tragedia de Calderón en particular: me refiero a los trabajos de Susana Hernández-Araico, Bruce W. Wardropper, C. Morón Arroyo, Peter N. Dunn, Francisco Ruiz-Ramón y otros. Para la ironía en Tirso, véase el ensayo de Jane W. Albrecht.

2 Las oposiciones binarias de hablar / callar y saber / no saber son factores que producen la comicidad de la obra, además de otros. La obra cómica puede tener su lado serio también, como han indicado Robert ter Horst y Bruce W. Wardropper.

3 Para el contraste entre el hablar y el silencio en una comedia de Lope de Vega, véase Melveena McKendrick.

No conoce su identidad ni la del hombre que cae herido o muerto. No hay tiempo para comunicación verbal, porque la Justicia puede llegar en cualquier momento. Entonces huye.

Marcela, novia de Juan, ha venido a espiarle, sospechando que éste corteja a otra dama. Marcela pone el pretexto de que va a interesarse por la melancolía de Juan Éste le miente; Marcela le coge en la mentira, citando las palabras exactas que ha empleado Juan al hablar de la desconocida.

Pedro, padre de Juan, envía a su hijo a un viaje fuera de Madrid. A Barzoque, criado de Juan, se le ha olvidado empaquetar ciertos documentos. Regresando a casa ocultamente, Juan halla dormida a la mujer que había visto en la iglesia. La despierta y procede a seducirla. ¿Cómo había llegado Leonor hasta allí? Había salido escapando de un incendio en su casa, y Pedro la socorrió del desastre, alojándola en el cuarto de Juan. Después de la seducción, Leonor está enojada puesto que Pedro le había prometido defender su honor. Tanto Pedro como Juan desconocen su identidad.

Diego, hermano de Leonor, se ha refugiado en casa de un embajador para eludir la Justicia después de haber herido a un desconocido en un duelo. Leonor viene en persona para comunicarle su inquietud. Advierte que hablar es más convincente que comunicarse por carta, acentuando así la primacía de lo hablado sobre lo escrito:

> no fiando mi pasión
> a un papel, porque el más fiel
> es, en efecto, un papel,
> que habla sin alma ni acción;
> y así, a la voz se remita
> lo que mi amor solicita (430b).[4]

Diego se angustia más por la soltería de su hermana que por la condición del herido. Leonor está tan preocupada por el posible encarcelamiento de su hermano que, por compasión

[4] Texto consultado: el de Luis Astrana Marín.

y amor, quiere vender toda su hacienda para que Diego se aleje y evite la prisión.[5]

Después de la seducción, Leonor está triste y quiere considerar su trance a solas. Al despedir a su criada, puede hablar sin testigos para proteger su honor:

> Hablad labios, llorad ojos.
> Solos estáis, decid vuestros agravios,
> quejaos al cielo pues, ojos y labios;
> que aunque juré callar, siendo testigo
> el cielo, no es hablar hablar conmigo (444b-445a).

Es decir, su soliloquio no es hablar, porque falta un oyente humano. Ella recuerda la noche de su seducción: «Quise dar voces; no pude» (445b). No pudo encontrar palabras para expresar sus sentimientos:

> ¿Qué frase habrá más decente
> que lo refiera? Ninguna,
> porque la más elocuente
> es la que, sin decir nada,
> el más rústico la entienda (445a).

En la lucha, echando la mano al cuello, Leonor logró agarrar una banda con una venera. El agresor escapó, ante lo cual, ella prefería permanecer callada, porque

> si yo una vez lo dijese
> y ninguno lo vengase,
> era afrentarme dos veces (445b).

El retrato de mujer que ve dentro de la venera le da a entender que no había sido la única víctima. Leonor no conoce ni a su seductor ni a la dama del retrato. Esta ignorancia la impulsa a averiguar la identidad de estas dos personas.

---

[5] Después de su seducción, Leonor está triste. Su hermano Diego desea saber la causa de su melancolía y lo que le dice manifiesta el amor que existe entre hermanos, «No me trates ahora como hermano, / trátame como amante, pues es llano / que lo soy, ya que no de tu belleza, / de tu virtud. ¿Qué singular fineza / no haré por ti?» (444a).

Al volcar el coche de Marcela en un hoyo, Diego y un criado la llevan en brazos a su casa. Allí, mirando a Marcela, Leonor la reconoce como la dama del retrato y piensa que ésta es el original de la copia. Por razones del honor, Marcela se niega a revelar su identidad. Al salir Marcela, Leonor la saluda irónicamente,

> que retratada quedáis
> a vivir conmigo siempre (448b).

Tanto Leonor como Diego mandan criados para averiguar quién es esta dama, su casa y nombre. Con ironía, Leonor ruega a los cielos que le concedan

> alguna luz de saber
> quién aquel tirano fuese
> de mi honor (449a),

la única referencia al simbolismo de la luz.

Volviendo de la guerra, Juan y su amigo Luis se paran en una venta antes de llegar a Madrid. Juan le relata a Luis la historia de su encuentro con una dama desconocida a quien halló dormida en su cuarto. La gran ironía cómica es que Luis no sabe que es Leonor, su novia, a quien sedujo Juan. Luis nunca había estado más entretenido, y hace que Juan se lo repita varias veces.

Leonor viene, ocultándose, a visitar a Marcela para saber el nombre del galán que ha que no entra en esta casa. Marcela se identifica, pero Leonor, siguiendo la luz de aventurero, no se descubre, empleando la metáfora:

> que la cortina de un manto
> no es cortina de muralla (457a);

luego le muestra la venera del galán desconocido. Marcela se abrasa de celos, viendo su retrato dentro. Y ya no habla más hasta recobrarla, temiendo por su honor. Así continúa la ignorancia de Leonor a pesar de sus esfuerzos por saberlo todo.

Llega Diego a preguntar por la salud de Marcela. Ésta le relata lo que ha pasado con la venera y el retrato. No queriendo meterse en asuntos de mujeres, Diego sale callando hasta que haya con quien hablar. Marcela insiste en que Leonor le dé el retrato o se descubra. Por fin Leonor se lo entrega y se va. Después, Marcela deja la venera en una silla. Juana la criada es acusada por Diego de haberla tomado. Diego la amenaza; sale Leonor y la protege, declarando con ironía,

> ...antes pensara
> que yo la pude tomar
> que ella (469b),

engañándole así con la verdad.

Juan miente a Marcela para explicar el hecho de la venera perdida. Con ironía y sarcasmo, Marcela se la muestra y le llama engañador. Le acusa de volver a Madrid para visitar a otra mujer. Juan está confuso, no habiendo contado nada a su padre, y se pregunta, ¿quién se lo diría? Parece que nadie sabe nada por la falta de comunicación abierta.

Leonor obliga a su criada a que calle de sus visitas secretas. Juan responde con ironía

> que nada en callarlo todo
> hago, porque no sé nada (463a).

Entonces da a entender a Leonor que lo sabe todo. Aquí y en otras partes hay una interacción de hablar / callar y saber / no saber.

En un soliloquio, Leonor lamenta la pérdida de un testigo que podría «hablar», metafóricamente, se entiende, en su defensa (la venera). Irónicamente le ha contado convincentemente que ella no es la única víctima de la perfidia de Juan. En una apología al honor, Leonor recapacita en su único recurso, «callemos, honor, tú y yo», porque

> ...en trances de honor,
> *No hay cosa como callar* (464a).

Barzoque insta a su amo a que calle su amor y que «...no hablemos más en eso» (472a). Juan y Marcela siguen amándose. Cuando Juan ve a dos hombres entrar en casa de Marcela, da golpes en la puerta. Son Diego y su criado Enrique. Diego se niega a descubrir su identidad, y tiene lugar un duelo en el que Enrique queda herido. Juan huye y busca asilo en casa de Leonor, cuya puerta ha encontrado abierta.

Si se descubriera la historia de la seducción, Leonor y Juan podrían perderlo todo, acentuando así el lado grave de la situación. Leonor podría sufrir un castigo severo o hasta la muerte a manos de su hermano. Juan podría ser repudiado por su padre. Leonor propone una solución. Ella arguye que, puesto que le salvó la vida a Juan, ocultándose en su casa, Juan debe ya mirar por ella y por su honor. Lo que se calle, no ofenderá a nadie. Si se descubre, armará un escándalo. Le ruega, «paguéis la parte en callarlo», y ofrece repartir la responsabilidad, «siendo mi honor mi silencio» (482b). El silencio, pues, más bien que la comunicación libre satisfará en esta situación las demandas del código del honor, y además no dañará el «yo» de Juan y Leonor.

Juan se quita el embozo, y Diego concluye que es el que le había salvado la vida en el duelo. Diego afirma que haría lo mismo por Juan si le encontrara en semejante apuro. Luego Juan descubre por qué entró en casa de Diego: para eludir a la Justicia. Diego separa los dos puntos: entrar en casa por sagrado es una cosa; entrar embozado en casa de Leonor compromete su honor.

Pedro subraya la dualidad en el criterio:

> ...había de haceros
> que al que allá fuera matarais,
> le ampararais aquí dentro (484b).

Leonor decide aclarar la confusión, hablando,

> que aunque al silencio adoré,
> ya no es deidad el silencio,

que hablar en tiempo es virtud,
si es vicio el hablar sin tiempo (485a).

Pero la comunicación verbal aquí puede ser más peligrosa que callar. Percibiendo el problema, Juan en un aparte la manda callarse:

...y así pretendo
que ninguno sepa más
que yo. Todo ese suceso,
ni mi padre, ni tu hermano,
ni ninguno ha de saberlo,
porque si en trances de honor
dice un discreto proverbio:
No hay cosa como callar (485a-b).

Y después, le ofrece su mano.

En esta comedia Calderón pinta las flaquezas humanas de la sociedad española del Siglo de Oro, la cual vivía bajo un riguroso código de honor que fomentaba lo secreto, el silencio, la venganza y el casamiento como soluciones de sus problemas. Los seres humanos, tal como Calderón los ve, detestan admitir sus defectos por miedo a que se deslustre su reputación. Mientras que todos buscan la luz de la verdad y el conocimiento, hay veces en que la gente prefiere la oscuridad de la ignorancia para evitar un escándalo. La decepción no es sólo un tema, es una técnica dramática para adelantar la acción y hacer ver hasta qué punto pueden llegar los seres humanos para alcanzar su propósito.

Las oposiciones hablar / callar y saber / no saber penetran toda la comedia y producen un ambiente de confusión reflejada en la acción. La mayoría de los personajes encubren su identidad por el honor; algunos intentan averiguar la identidad ajena entremetiéndose. Leonor desconfía de su criada y examina su conciencia a solas en un soliloquio. La venera con el retrato es el único testigo de la seducción; «habla» metafóricamente a Leonor informándole que el dueño es noble pero traidor. Una vez descubiertas las identidades desconocidas y resuelto todo, no hay necesidad de revelar lo que pasó a Juan

y a Leonor. Por eso se quedan callados y acaba su problema cuando Juan le ofrece su mano. Hay ironía, metáfora, símbolo y mentiras como resultado de la subversión del acto de habla.

El desenredo es notable por la falta de explicaciones verbales. Hay una serie de divulgaciones que aclaran la confusión. Cuando Marcela informa a Leonor que era Juan a quien regaló la venera, Leonor se da cuenta de que no era Pedro sino Juan quien la había seducido. Al desembozarse Juan, Diego le reconoce como el que le había salvado la vida en el duelo. También Luis identifica a Juan como el que le había herido. El único descubrimiento que falta es que nadie sabe nada de la seducción.

La prudencia y la discreción ganan. El amor pierde: Juan quiere a Leonor, pero la pierde Luis. Marcela quiere a Juan, pero él se la pierde a Luis. Cada uno está solamente atento a su negocio, como indica Barzoque. Tanto Juan como Leonor anhelan la vida, y la vida sin honor no es vida, escribe Calderón en *La vida es sueño.* Parece que el honor y la vida son más importantes que el amor... Barzoque resume los sentimientos de Calderón, «que de los yerros ajenos / no hay cosa como callar» (485b). Así Calderón subvierte el acto de habla, dejando triunfar el acto del callar en trances de honor.

EVERETT W. HESSE
San Diego State University

OBRAS CITADAS:

Albrecht, Jane W. «Irony in Four Comedies by Tirso de Molina». *Hispania* 75 (May, 1992): 260-265.

Astrana Marín, Luis. D. Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas.* Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín. Dramas. Madrid: Aguilar, 1932. 421-485.

Austin, John L. *How to do things with words.* Edited by J. G. Urmson and Marina Sbisà. 3nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975 (First edition: Oxford, 1962).

Dunn, Peter N. «Irony as Structure in the Drama». *Golden Age Studies in Honour of A. A. Parker.* Melveena McKendrick, ed. *Bulletin of Hispanic Studies* 3. Liverpool: University Press, 317-319.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theater and Drama.* London / New York: Metheun, 1980.

Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages.* Tr. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Hernández-Araico, Susana. *Ironía y tragedia en Calderón.* Potomac, Md.: Scripta Humanitatis, 1986.

Larson, Catherine. *Language and the 'Comedia'. Theory and Practice.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.

McKendrick, Melveena. «Language and Silence in *El castigo sin venganza*». *BCom* 35 (1983): 79-85.

Morón Arroyo, Ciriaco. «La ironía de la escritura de Calderón». *Aureum Saeculum Hispanium: Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstaq.* Karl-Herman Korner y Dietriech Briesemeister, eds. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983.

Petrey, Sandra. *Speech Act and Literary Theory.* New York / London: Routledge, 1990.

Rivers, Elias L. ed. *Thing Done with Words: Speech Act and Hispanic Drama.* Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1986.

Ruiz-Ramón, Francisco. *Celebración y catarsis (leer el teatro español).* Murcia: Sucesores de Nogués, 1988.

——— *Calderón y la tragedia.* Madrid: Alhambra, 1984.

——— *Estudios de teatro clásico y contemporáneo,* Madrid: Cátedra, 1978.

Ter Horst, Robert. «The Original Meaning of Comedy in Calderón». *Studies in Honor of Everett W. Hesse.* William C. McCrary and José A. Madrigal, eds. Lincoln, Nebr.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 143-154.

——— «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy». *MLN* 92 (1977): 182-190.

Wardropper, Bruce W. «Calderón's Comedy and his Serious Sense of Life». *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966. 179-193.