

Bonet Ponce, C. (2019). *Que tenga el honor mil ojos: Violencia y sacrificio en las tragedias de honra*. Valencia: PUV.

David García-Ramos Gallego<sup>a</sup>

Podríamos comenzar diciendo que el libro de la profesora Clara Bonet es el fruto de la excesiva especialización de las humanidades, tratando de imitar el modelo de las ciencias naturales, que busca atomizar el conocimiento y no salirse de los estrechos límites del objeto de estudio propuesto. Pero estaríamos leyendo el libro que vamos a reseñar aquí solo a medias. Se trata, sí, del análisis de una parte del corpus calderoniano, los dramas o tragedias de honra. Y de ellos, interesan a la autora aquellos que terminan con el asesinato de la esposa, de la mujer: el uxoricidio en situaciones en las que la honra de los maridos es puesta en entredicho. Se trata también de la aplicación de la fecunda obra de René Girard a un campo de estudios que no era ajeno a una teoría, la mimética, que nace en el ámbito de la crítica lite-

raria; y a un autor que ya recibió atención “mimética”, y de gran calidad, por parte del hispanista Cesáreo Bandera – tal y como con rigor y síntesis subraya Bonet–. Pero, insisto, si caracterizamos este estudio como un mero apunte calderoniano, una nota, un detalle, estaríamos ante una lectura superficial de este breve pero intenso estudio.

Consecuente con la línea de investigación que abrió con su tesis doctoral, este breve libro (164 pp.) tiene precisamente en su brevedad una de sus virtudes. No porque aburra el tema, o no haya más que decir al respecto. Antes, al contrario, tras los capítulos 2.º y 4.º se puede adivinar un conocimiento profundo de un tema que es vasto y que dista de estar cerrado: el de la honra y la violencia, y sus representaciones, en el teatro áureo. La brevedad no es fruto de

<sup>a</sup> Facultad de Filosofía, Letras y Humanidades. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.  
E-mail: david.garcia@ucv.es



la pequeñez del objeto, sino del alcance de la verdad que trata de desvelar, que no es otra que la de la intención del autor<sup>1</sup>. Una intención que lejos de quedar clara al final del libro se problematiza, se devuelve en su justa ambigüedad —o claridad meridiana, según se mire—:

En definitiva, la presencia de la intención del autor resulta más difícil de rastrear aquí que en otras piezas, dejando así la puerta abierta a que los sucesivos lectores y espectadores de las tragedias de honra adopten una posición en relación a la justicia o injusticia de las muertes que aparecen en ellas (p. 164).

Volveremos sobre esta cuestión al final de nuestra reseña. Lo que resulta claro desde el comienzo es que este estudio se propone, discretamente, problematizar todo intento de explicación de Calderón para rendirse al genio barroco del dramaturgo y reconocer su superioridad en algo que, tal vez, escape al ob-

jeto especializado de la disciplina en la que este libro parece enmarcarse, el de la crítica literaria o filológica.

La clave para comprender el alcance de este libro se encuentra, principalmente, en el primer capítulo. Con pulso firme, la autora logra sintetizar con acierto y sin aburrir, la obra de René Girard. No toda ella, desde luego, y tal vez podríamos discrepar en alguna ausencia —especialmente en lo que toca a *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), donde Girard propone una sugerente y polémica lectura antisacrificial en diálogo con la tradición judeocristiana que hubiera arrojado alguna luz sobre aspectos de doctrina católica que seguramente son centrales para comprender, precisamente, la obra de Calderón—. Es de agradecer, especialmente, la referencia al libro que Girard le dedica a Shakespeare (pp. 23-27), poco presente en otras obras que aplican la teoría mimética, que aquí aparece leído con gran acierto: el agotamiento de la catarsis aristotélica, la presencia problemática de víctimas que son mujeres en el último Shakespeare y la subversión de los subgéneros teatrales son algunos de los elementos que del libro del Girard extrae Bonet con vistas a una interpretación de Calderón que nos permita, por un lado, descubrir la verdad que esconde el texto calderoniano, bajo los ropajes de época, y, por otro lado, descubrir qué nos quería descubrir *de verdad* Calderón.

Completan este primer capítulo las páginas dedicadas a la obra del hispa-

<sup>1</sup> Si hay una categoría denostada por la crítica de la segunda mitad del siglo xx hasta ahora, es esta de la *intencio auctoris*, que en este estudio se recupera con la valentía necesaria, para defender que, tal vez, don Pedro Calderón de la Barca tenía algo crítico que decir sobre la honra, sobre la violencia de género y sobre la violencia en general. Querer comprender, como señala la propia Bonet en las primeras páginas, qué era eso que nos quería decir Calderón, qué secreto escondido a los mil ojos de la honra, es el objetivo de este estudio: "... una necesidad personal de *comprender* (y no tanto de *explicar*)..." (p. 11). Las explicaciones quedan para los técnicos de laboratorio, lo que aquí se busca es una verdad más alta, o más profunda.



nista Cesáreo Bandera, que fuera el primero en aplicar de manera sistemática las intuiciones aportadas por la teoría mimética a la obra de Calderón (pp. 28-32). Vuelve a evitar aquí la autora la referencia a una obra, la última publicada por ahora por el hispanista malagueño, que podría haber iluminado algo este estudio: *A Refuge of Lies: Reflections on Faith and Fiction* (2013). Como en el caso del libro de Girard que la autora no cita, este también es una lectura antisacrificial de la cultura moderna (y postmoderna), con fundamentación en la tradición cristiana. En ambos casos, creo que más que tratarse de un olvido estamos ante una estrategia, inteligente, de la autora: usar a Girard –y a Cesáreo Bandera– ya constituye un riesgo académico hoy en día, por esa alergia a lo religioso de la que habla Bandera en su *The Sacred Game*. Baste el texto de Calderón, y un análisis como el que voy a proponer, parece decirnos, para comprender –o empezar a comprender– a Calderón. Bastantes enemigos tendrá ya este libro de suyo, todos ellos paladines del auténtico Calderón, al que creen conocer mejor que nadie.

Los capítulos segundo y tercero nos van a situar poco a poco en el lugar para observar los dramas o tragedias de honra desde el que la comprensión última de Calderón, que se nos anunciaba al comienzo, va a poder realizarse. Si en el segundo, la profesora Bonet dialoga con esos paladines de Calderón, y demuestra conocerlos en profundidad, en el tercero,

se va a permitir polemizar con Arellano y, es mi opinión, salir victoriosa del lance. La cuestión es compleja y de gran actualidad. Bajo el epígrafe “¿Un doble chivo expiatorio?”, se plantean cuestiones de culpa y opresión, victimización y victimismo, presión social e inocencia, que merecen la pena ser comentadas.

No puedo compartir con Arellano que “las mujeres son, por así decirlo, víctimas secundarias en este esquema”, aunque el peso del sistema de la honra caiga ciertamente sobre el marido. De hecho, como constataba Bandera, aquel rehúye al final su carga de responsabilidad y la deposita sobre los hombros de la mujer, a la que aplasta (p. 111).

Difícilmente se podría hilar más fino. Bajo la imagen del doble chivo expiatorio, rechazada en principio, se esconde la intuición girardiana –que la propia autora recoge (p. 118)– de que nadie *es* el opresor o el oprimido. Es de este juego de luces y sombras, que mantiene a la crítica ocupada, del que surge la grandeza de Calderón, que sabe ver más allá de los estereotipos y de las convenciones sociales: “No por considerar a la mujer como chivo expiatorio ignoramos (...) el terrible sufrimiento que padecen los tres maridos” (p. 118).

Esta cuestión del chivo expiatorio no se agota aquí. Tras analizar las tres obras que para Bonet conforman el subgénero de los dramas de honra en Calderón (*El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El pintor de*



*su deshonra*) en el capítulo tercero, se va a detener en lo que, a nuestro parecer, es el elemento más importante y discutido de las obras de Calderón; ese que, precisamente, va a hacer que la crítica se encuentre dividida ante tan delicado tema: estamos hablando de las polémicas escenas finales. Si uno las lee sin más puede decidir que, o bien Calderón era el menos sensible de los autores de la época, frente a Moreto, Rojas Zorrilla o incluso Lope de Vega; o bien Calderón entendió algo que la sociedad del momento –y aun la crítica hodierna– no supo o no quiso comprender. La pregunta, por volver a lo mismo, es si Calderón lo supo explicar o buscó, más bien, hacerlo comprender.

Es en este apartado (pp. 138-148) donde encontraríamos la clave de la interpretación que va a ofrecer, en el capítulo cuarto del trabajo, la autora. En él se identifica un concepto central en la teoría mimética, tal y como ha sabido ver con acierto Bonet: el de la *méconnaissance*, concepto girardiano que indica una cierta ignorancia a medias, un saber y no querer saber, o, más bien, una voluntaria ignorancia: la de la sociedad que asiste, cómplice, a los actos de barbarie del marido asesino, una sociedad que calla ante sus crímenes. Estén estos más o menos ritualizados, lo cierto es que todos son presentados dentro la propia estructura dramática como un cierto alivio momentáneo a la crisis a la que hemos asistido; pero se trata de un

alivio, de una solución, que en realidad ya no soluciona nada.

El capítulo final constituye un broche necesario a la estupenda exposición que hasta aquí ha realizado la profesora Bonet. Queda claro que la moral contemporánea, buenista, es incapaz de ver la naturaleza mimética de las relaciones sociales. Está claro que para don Pedro no era suficiente con mostrar la verdad sobre la inocencia de la víctima –verdad, por otro lado, ya conocida por el público, precisamente–, sino la verdad mayor de los procesos que nos llevan a usar las etiquetas, los entrecomillados de “inocente” o de “culpable”, según el caso. En otras palabras, don Pedro cree necesario mostrar la verdad del mimetismo, o verdad mimética: que “el código de la honra está en realidad totalmente vacío”, pero que, al mismo tiempo, se requiere “una víctima para cerrar este ciclo de la violencia” (p. 158). Esa víctima se va a convertir en el centro que la estructura social necesita. La pérdida de *degree*, que señala Girard para la obra de Shakespeare, coincide con la “desjerarquización” barroca de la sociedad española. Lo particular de estas obras no es tanto que la mujer sea designada “como un chivo expiatorio adecuado y efectivo, independientemente de su culpabilidad o inocencia reales” (p. 158). Lo importante es que “el conjunto de la comunidad dramática asumirá el relato de su muerte necesaria y momentáneamente suficiente para devolver la paz a



la comunidad mediante un ritual sacrificial” que cada vez está más desgastado y funciona peor (p. 158). Tanto que el público ya no reconoce su utilidad y lo rechaza indignado poco después, como ha demostrado la autora de este trabajo. Los dramas o tragedias de honra posteriores señalan la injusticia cometida y se centran en ello. La genialidad de Calderón no reside en señalar que la mujer es inocente: el propio público lo sabe. La genialidad de Calderón está en demostrar que todos participamos en esta mentira. Como el propio Girard ha señalado en repetidas ocasiones, la conversión mimética –que para el autor francés es también conversión religiosa– no consistiría tanto en saber reconocer la inocencia de las víctimas, por supuesto no se trataría de descubrirse víctima de los demás, antes, al contrario, descubrirse parte del mecanismo sacrificial: un perseguidor más, un verdugo más. Lo interesante y llamativo de sus obras son esos finales en los que comparece toda la masa acusadora y la vida sigue adelante.

¿Cuál es la diferencia calderoniana? ¿Dónde reside la clave para *comprenderlo*? En que mantiene el mismo terco esquema en sus obras para mostrar la injusticia del mecanismo y hacerlo de manera tan clara que no cabe dudar si no es que estaría de acuerdo con las polémicas resoluciones: frente a los verdaderos adulterios de Lope, la muerte de una víctima culpable en Rojas o la burla que pone distancia en Moreto, Calderón termina siempre con todos los persona-

jes aceptando el uxoricidio y mirando hacia lo que vendrá. Como señala Bonet Ponce:

Si la víctima nunca llega a adulterar y sin embargo su muerte no es vengada ni por los que conocen su condición inocente ni por los encargados de velar por la justicia, todas las preguntas recaen entonces del otro lado del escenario (p. 163).

Ese lado del escenario que corresponde al público. Probablemente Calderón conocía una verdad que la teoría mimética nos ayuda a descubrir: que la conversión es cosa de uno, ya sea la literaria, la científica o la religiosa. Quién es el culpable o uno sabe, o no sabe en absoluto. Y de nada vale mostrar la verdad a las claras al que no quiere verla. De eso se cuida muy mucho nuestro Calderón, y se cuidó de hacerlo Shakespeare. En la tradición de la ironía, del mostrar oblicuamente la verdad –que ha rescatado para el discurso crítico recientemente Javier Cercas con su *El punto ciego*–, se encuentra lo más granado de la literatura universal desde los Evangelios. La ironía no acusa nunca de forma directa, no señala, deja que sea el interlocutor –el lector, el público– quien incline la balanza a un lado o a otro. Dice Bonet, en las últimas líneas de su estudio, que “la presencia de la intención del autor resulta más difícil de rastrear aquí que en otras piezas” (p. 164). Permítaseme no estar de acuerdo en este punto. La gentileza de la profesora Clara Bonet,



que no quiere imponer a nadie su interpretación, se puede completar así: a no ser que reconozcamos en Calderón un conocedor de la teoría mimética *avant la lettre*. Saben él y Bonet Ponce que solo una verdadera conversión podrá arrojar luz y permitirá ver realmente qué es lo que se está representando. La mirada irónica –que no cínica– de Calde-

rón invita al público a decantarse: “¿de verdad piensas que esto es así, que esta es la justicia?”. Pero la respuesta no es que la aristocrática honra sea culpable del mal representado. La respuesta la conocemos todos, la llevamos siempre a cuentas. Solo que preferimos pensar que es algo “ajeno, como si solo se tratase de teatro” (p. 164).

