



***A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón de la Barca,  
conjunción de barroco y realismo**

Silvia Josefa Guerrero  
Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades - Escuela de Lenguas

**Resumen**

El trabajo tiene como objetivo presentar el teatro del célebre dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, perteneciente al barroco del siglo XVII, para destacar la importancia y pervivencia de este género canónico y la posible vinculación con el *realismo* argentino en el teatro de las décadas del '60 al '70. De su vastísima obra, el corpus elegido será la trilogía del honor, considerando sus rasgos generales. El médico de su honra y El pintor de su deshonra, se analizarán desde una perspectiva temática más algunos de sus elementos constructivos comunes, pues encontramos un evidente paralelismo en ambos dramas. Con respecto a la obra *A secreto agravio, secreta venganza*, se estudiará a partir de la ejemplificación de pasajes significativos que develan la implementación de recursos discursivos característicos del género y del barroco y los que a su vez, se pueden confrontar en obras más modernas. Calderón, en su época, utiliza procedimientos constructivos que se ajustan por ejemplo al *realismo* del teatro argentino. Significa que aunque las obras y movimientos pertenezcan a otro orden cultural, con épocas, espacios y receptores diferentes, contextualizadas cada una en su problemática y para testimoniar diferentes cuestiones, en estas se advierten similitudes constructivas, por ser propias del género dramático aunque las técnicas y recursos retóricos cambien. Ellas se resemantizan por diferentes fenómenos de intersección o de conexión y estos principios se van a adaptar y emergen en la producción teatral argentina entre 1960 a 1970. Para sustentar el trabajo, se determinarán las características sobresalientes del período en cuestión para luego comentar algunos aspectos de las obras de sus representantes. Nos interesó la obra de Carlos Gorostiza y Roberto Cossa. Acerca de esta relación planteada es viable la opinión del profesor Osvaldo Pellettieri (1992:73) quien dice: "De la simple consideración de que toda persona que escribe, dirige, lee o ve un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre ella, sea o no consciente de ello, conozca o no sus detalles, no es difícil deducir la categoría de historicidad del teatro. Simultáneamente el presente de este arte, en cada representación, resignifica constantemente su pasado".

**Palabras clave:** teatro — Calderón — barroco — realismo — resemantización

El trabajo tiene como objetivo presentar el teatro de este célebre dramaturgo español, perteneciente al siglo XVII, para destacar la importancia y pervivencia de este género canónico y la posible vinculación con el *realismo argentino* en el teatro de las décadas del '60 al '70. Él, en su época, utiliza procedimientos constructivos que se ajustan, por ejemplo, al *realismo* del teatro argentino. Significa que, aunque las obras y movimientos pertenezcan a otro orden cultural, con épocas, espacios y receptores diferentes, contextualizadas cada una en su problemática y para testimoniar diferentes cuestiones, en estas se advierten similitudes



*IX Congreso Argentino de Hispanistas*  
*“El Hispanismo ante el Bicentenario”*



constructivas, por ser propias del género dramático aunque las técnicas y recursos retóricos cambien. Ellas se resemantizan por diferentes fenómenos de intersección o de conexión, y estos principios se van a adaptar emergiendo en la producción teatral argentina entre 1960 y 1970.

Para sustentar el trabajo, se determinarán las características sobresalientes del período en cuestión para luego comentar algunos aspectos de las obras de sus representantes. Nos interesó la obra de Carlos Gorostiza y Roberto Cossa.

Acerca de esta relación planteada es viable la opinión del profesor Osvaldo Pellettieri (1992:73):

De la simple consideración de que toda persona que escribe, dirige, lee o ve un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre ella, sea o no conciente de ello, conozca o no sus detalles, no es difícil deducir la categoría de historicidad del teatro. Simultáneamente el presente de este arte, en cada representación, resignifica constantemente su pasado.

El *realismo* fue una corriente artística surgida en la segunda mitad del siglo XIX, en España. Adoptará desde el principio en sus dramaturgos una actitud moralizadora, ya que se nutren de casos tomados de la vida corriente procurando sacar de ellos siempre una tesis, sacrificando a veces la verdad dramática.

En Argentina hay un surgimiento de un *realismo* renovado entre los años '50 y '60, porque la reflexión que se suma a ese fin pretende crear una mirada de autocrítica de la clase media argentina, receptora natural del teatro que se produce en Buenos Aires. Este proceso se extiende desde Carlos Gorostiza (*El Puente*, 1949) o Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964); pasando con variantes diversas por: Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Juan Carlos Gané, Andrés Lizarraga, Germán Rozenmacher, Ricardo Halac.

Osvaldo Pellettieri en su libro *El teatro y los días* se ocupa de la polémica entre los dramaturgos que practican el *realismo reflexivo* y los neovanguardistas. Dice:

Ambos bandos creían en la actitud militante por el teatro que procedía a una democratización de la cultura... Todos compartían algunas de las utopías básicas de la modernidad: la subjetividad y la racionalidad, el deseo de cambio de transformación de mundo mediante el teatro. Como diría Berman (IX) todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que todo lo sólido se desvanece en el aire (Pellettieri 1995: 67-69).

Coincidían en el culto a lo nuevo pero unos consideraron válidas las formas y los otros privilegiaron los contenidos. Ambas tendencias fueron emergentes de una sociedad que le había asignado al género una misión testimonial y comunicacional. Se hace teatro de acuerdo a la época y cada época es distinta, porque este es el más cambiante y existe una dialéctica entre lo diacrónico (histórico) y lo sincrónico (sistema). Todo texto se basa en procedimientos, lo que varía es la función, es decir, la intencionalidad: hacer reír, reflexionar, criticar.



Observamos que en su historia hay una intersección de ejes diacrónicos y sincrónicos; cambia la recepción, la situación histórica pero los procedimientos se renuevan y algunos procedimientos son inmanentes al texto.

En la tradición teatral hay obras olvidadas o desplazadas por el sistema teatral, pero como son tradicionales se las puede reactualizar o insertar de acuerdo al campo intelectual.

En nuestra literatura argentina hay dos clases de *realismo*: el *reflexivo* y el *crítico*. Estos poseen los siguientes principios constructivos:

- Principio constructivo sentimental: aparición de la pareja imposible y de la justicia poética. Hay una coincidencia abusiva, porque todo lo malo le sucede a la pareja imposible, finalmente la justicia reivindica a los buenos y castiga a los malos. Este principio no funciona totalmente en Calderón, ya que en sus dramas la justicia poética presenta otro esquema.

- Principio constructivo costumbrista: evidencia la manera típica de ser y de pertenecer a un lugar determinado. Consiste en el *encuentro personal*; se elude lo que no se quiere encontrar en la vida diaria, porque no se dice lo que se debe. Al comienzo hay trivialidades deliberadas en las acciones y diálogos. Por último, aparece la verdad del otro y de su situación.

Ambos principios se mezclan en una relación de causa-efecto, el *realismo tradicional* más el *realismo costumbrista*, resemantizan elementos del teatro anterior y avanzan hacia un nuevo teatro a partir del encuentro personal: el *realismo reflexivo*. En él se evidencia un imperialismo constructivo, escribían y actuaban de la misma manera, poseían un canon realista, aparece la mimesis, ya que se crea una imitación de realidad. Durante el barroco también había un canon en las obras de Calderón, puesto que se respetaba el código de honor, en cuanto al modo temático y adecuación a las reglas del arte nuevo. Es una forma nueva de expresión para el cuestionamiento de las sociedades. Aparecen personajes fuera de sistema, los pobres, la diáspora familiar, la desunión de parejas. Ofrece una imagen descarnada del matrimonio de clase media, parejas infieles. Esta corriente muestra una redundancia realista porque ocurre siempre lo mismo como en los dramas de honor del siglo XVII.

J. P. Sartre inaugura la teoría existencialista y afirma que el hombre nace, se hace, no es esencia, es pura existencia. En cambio, en el siglo XVII el hombre es lo que dice la fama.

El *realismo* envejece cuando cambia la situación contextual, por este motivo se debe tener en cuenta el campo intelectual (P. Bordieu); se debe adaptar entonces la escritura y las dramatizaciones a las necesidades del campo con elementos de ese momento. Se muestra un reclamo ideológico, es decir, el arte lo expresa mediante el abordaje de temas sociales, que son un elemento de interés por el cual la gente va al teatro.

En la intriga hay una ruptura de la armonía que rompe el equilibrio escénico. Todo influye para mostrar la mirada de la tesis final que es la demostración que busca el autor. Es un arte marcado por la intencionalidad del texto. Predominan los personajes mediocres más amigos de los malos que de los buenos, con un énfasis naturalista.

*Realismo crítico*: encontramos en este, una mayor distancia con el espectador. La tesis es menos intensa, una polémica relativa pero denuncia a la clase media. Es el teatro de la



desilusión, porque propone un concepto destructivo de la existencia (como los caballeros que se regían por el código de honor español). La casa es el centro del mundo, es el ámbito privado por excelencia. Las obras son comedias que terminan trágicamente, con finales horripilantes. Además del encuentro personal, hay una relación con el psicodrama más el aditamento de la incertidumbre del absurdismo, porque el que llama a la puerta trae complicaciones.

La comunicación entre los personajes está truncada, fracasa, no se entiende; el personaje habla de sus problemas pero hay un marcado desinterés por los demás, por eso la comunicación está disfrazada.

Estos elementos básicos se observan también en los dramas calderonianos: en los monólogos o soliloquios, en las relaciones entre los protagonistas, con la trama y básicamente sobre los equívocos que generan situaciones tan peligrosas como absurdas.

Procedimientos básicos:

1. Omisión deliberada de los motivos o explicación de las acciones. Deseo de verificación limitado, saber si lo que pasa realmente sucede.
2. La debilidad de carácter y falta de concentración en los sujetos de la acción. Los personajes no se animan a hablar.
3. La causalidad indirecta: la causalidad esta en la acción misma, según la verosimilitud del género implicada en la obra.
4. La causalidad directa: tiene la explicación de la acción el antecedente.
5. Replanteo de roles: las relaciones interpersonales manejadas por el miedo y el horror.

El *realismo* en Argentina fue heredado de España, la que se caracteriza por la impronta realista más allá del movimiento en sí del siglo XIX; ella ya estaba de un modo u otro en su literatura. De allí que mucho de sus aspectos pueden encontrarse en el teatro del siglo XVII, porque no desestima una marcada referencialidad en la realidad española de esos años, en particular, en las relaciones humanas, familiares, sentimentales y sociales, también el rol de la mujer y los casos del honor y de la honra. Así lo advertimos en la trilogía de Calderón, porque además responden a la doxa de ese período histórico.

En una sociedad como la del siglo XVII, en la que se valora a cada individuo por su grado de identificación con unos ideales reconocidos por todos (el ideal cristiano, el ideal aristocrático, las apariencias, las actitudes, son valores fundamentales de la vida en sociedad. Esa teatralización de la vida alcanza incluso a las formas más corrientes del individual vivir cotidiano. Por este motivo hay un afianzamiento del teatro nacional español, y fue Lope de Vega, quien publicó en 1609 una preceptiva titulada *El arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*, para la Academia de Madrid. Establece características formales básicas. Antes, el aspecto deleitoso de la literatura y el teatro eran esenciales, el elemento didáctico, accidental, pero en las obras del Siglo de Oro ambos se unen en la frase "*deleitar aprovechando*", es decir que se acentúa su finalidad dándole más importancia a la intención y al efecto en la recepción. Él propone una temática que encamine a la virtud a través del espectáculo; porque el teatro debía ser *espejo de costumbres* y los casos de la honra interesaban al público.

Calderón sintetiza y cierra la cultura imperial española en el mundo del pensamiento y las letras. Reducirá a esquema intelectual la temática del drama nacional de Lope: el Rey, el honor y la fe. Era un poeta esencialmente católico y escolástico, se movía en un ambiente de



religiosidad, por este motivo a su inventiva le agrega la meditación y la reflexión, aún dentro de su teatro profano.

*El médico de su honra* (1635) fue impresa en *La segunda parte de comedias* de Calderón, en Madrid en el año 1637, junto con *A secreto agravio, secreta venganza* (1636) y *El pintor de su deshonra* (1650) son una trilogía arquetípica y representativa del código del honor vigente durante los siglos XVI y XVII.

En *A secreto agravio, secreta venganza*, Doña Leonor Mendoza aparece casada con el noble portugués don Lope de Almeida, después de haber tenido relaciones con don Luís de Benavides, que fue a luchar a Flandes, donde se suponía que había perecido. Pero las noticias de su muerte habían sido equivocadas; y un buen día surge ante Leonor disfrazado de mercader, dándose a conocer por una joya que ella le había entregado en prueba de cariño antes de la partida. El amor renace, a tiempo que el rey don Sebastián proyecta su expedición al norte de África, a la que duda alistarse don Lope. Sorprendidos Leonor y don Luís por el esposo, y convencido éste de que, aunque no se haya consumado el adulterio, de hecho se ha realizado en la intención, planea la venganza. La casualidad la hace coincidir con don Luís en una barca; lo apuñala y simula que se ha ahogado.

Prende después fuego a su quinta habiendo matado antes a Leonor, fingiendo que ha perecido entre las llamas.

Encontramos los siguientes procedimientos constructivos que se usan como apoyaturas discursivas en las tres jornadas. Son de diversa índole, pero sirven para hacer avanzar el conflicto planteado en la fábula para denunciar polémicamente el tema de los celos y el honor.

El comienzo de la obra en apariencia tiene los elementos de una comedia. Se evidencia en la pareja protagónica que se va a casar, demostrando alegría y felicidad ante el hecho.

Manrique — contento estás  
Don Lope — mal supieras  
la dicha y la gloria mía  
disimular su alegría  
¡Felice yo, si pudiera  
volar hoy!  
(Calderón de la Barca 1947: 12)

Con el desenvolvimiento de la fábula, la comedia se vuelve drama con un final horripilante.

Don Lope — la muerte a Leonor daré,  
porque presuman que fue  
sangriento verdugo el fuego  
[...]  
así el mar las manchas lava  
sé la gran desdicha mía  
consume, lave, arda y lleve  
tierra, agua, fuego y viento  
(75).



La tragedia se anticipa mediante la repetición de dos vocablos a nivel discursivo, cuyo significado se ampliará a final del drama porque van a hacer los dos elementos que posibilitará al protagonista su venganza. Las palabras "fuego" y "agua" comienzan siendo íconos y luego serán índice y, al último, símbolo en este drama por su alto nivel de connotación.

Don Lope  
(A Don Juan) — testigo vuestra persona  
de la dicha que me espera;  
que hoy en Lisboa ha de entrar  
mi esposa, y estas tres leguas  
de mar (para mí de fuego)  
venid conmigo (*ap. Suspiro*),  
ofreced viento a las velas,  
si es que los mares del fuego  
bajeles de amor navegan  
(19)

Pareja imposible, la de Da. Leonor y Don Luís, antiguos enamorados, puesto que ella al creerlo muerto decide casarse por poder con Don Lope.

Da. Leonor — ¡Ay de mí!  
Di, Sirena, amiga, di,  
Don Luís muerto y muerta yo...  
Olvidarlo no podré  
.....  
¡Mira tú lo que sentí  
cuando su muerte escuché  
pues forzada me casé  
solo por vengarle en mí!  
(22)

Concepto destructivo de la existencia por el uso del código de honor. Denuncia polémica para la demostración de la tesis.

Don Lope — ¿Quién puso en honor en vaso,  
que es tan frágil? ¿Y quién hizo  
experiencias en redoma,  
no habiendo experiencia en vidrio?  
(61)

Constante incertidumbre del esposo: hace deducciones pero no tiene certezas.

Don Lope — ¿En qué tribunal se ha visto  
condenar al inocente?



¿Sentencias hay sin delito?  
¿Informaciones sin cargo?  
Y sin culpas ¿Hay castigos?  
¡Oh locas leyes del mundo!  
¡Que un hombre que por sí hizo  
cuanto pudo para honrado,  
no sepa si está ofendido!  
(61)

Comunicación disfrazada, porque uno de los recursos más utilizados es el silencio, el disimulo.

Don Juan — Si, y preguntando  
quién era, la respuesta dio callando.  
(48-49)

Comunicación fracasada, el diálogo entre los protagonistas no es sincero ni profundo ya que el motivo que los moviliza no es expuesto de manera directa siempre usan la perífrasis como recurso discursivo o el ejemplo supuesto de un tercero .Ejemplo del encuentro personal.

Don Lope — (Ap.) De esta manera,  
el que de vengarse trata,  
hasta mejor ocasión  
sufre disimula y calla.  
(54-55)

Don Juan — Yo a Don Lope le diré  
clara y descubiertamente  
que no hable al Rey ni se ausente.  
Más si me dice por qué,  
¿Cómo le responderé  
la causa?  
(55)

Deseo de saber limitado, ya que el honor y la honra son valores tan importantes que son equiparados a la vida tanto pública como privada, es por este motivo que no se desea realmente saber si este ha sido violado o no. Omisión deliberada de los motivos o explicación de las acciones.

Don Lope — Celos tengo, ya lo dije.  
¡Válgame Dios! ¿quién es este  
Caballero castellano  
Que a mis puertas; a mis redes



y a mis umbrales clavados,  
Estatua viva aparece?  
En la calle, en la visita,  
En la iglesia atentamente,  
Es girasol de mi honor  
(37)

Los personajes no se animan a hablar, demuestran cierta debilidad de carácter para abordar sus conflictos.

Da. Leonor — Señor, pues ¿Qué intentas?  
¿Ya no supiste la causa  
con que el entró? ¿Ya pusiste  
que yo no he sido culpada...

Don Lope — No te disculpes, Leonor.  
Mira... Que me mata.  
Tú, Leonor, pues ¿de qué habías  
de saberlo? Pero basta  
que él se fíe de nosotros,  
Para que de aquí no salga  
(53)

En la fábula hay dos tipos de causalidades: la indirecta está en la acción misma y la causalidad directa es cuando los protagonistas Luis y Leonor se remiten a su pasado mediante el espacio narrado. Por ejemplo:

Da. Leonor — Fuiste a Flandes  
Don Luís — Sí fui...  
donde dimos un asalto,  
y murió valiente en él  
un Don Juan de Benavides...  
La equivocación del nombre  
dio causa para entender  
que fuese yo el muerto...

Da. Leonor — Eso diré yo mas bien,  
que sin vida la sentí,  
y con la vida llore...  
En efectos, persuasiones  
de mucho pudieron ser  
bastantes a que en Toledo  
me casare con poder...  
(46)



El encuentro personal. Las relaciones interpersonales de los protagonistas están manejadas por el miedo y el horror. Hay un replanteo de roles.

Da. Leonor — ¡Ay Sirena! ¿Qué suerte  
es ésta tan airada,  
estoy, desesperada  
por darme aquí la muerte;  
pues ya es fuerza que tope  
a Don Luís escondido, ¡ay Dios!  
Toda soy confusión de confusiones.  
(50)

Debemos destacar estos procedimientos técnicos que el autor repite sistemáticamente como la vinculación estrecha entre la palabra "silencio" y "honor", porque el diálogo teatral, con sus enunciaciones o la ausencia enunciación, con lo que esta dicho o lo que no se dice enfatiza el binomio honra-deshonra.

A la valoración de la relación de reconocimiento de los demás, debido al concepto del honor, corresponde pues el convertir el agravio en un tabú. Por este motivo se usan las estrategias dialogales del engaño y del disimulo, del silenciamiento y de la comprensión indirecta, que remarcan el imperativo de formas muy sutiles de entendimiento.

De este modo nuestro autor polifacético ha contribuido con sus dramas y autos filosóficos a la reflexión y que, a diferencia de Lope, unió la poesía decorativa con la acción, porque hasta lo más lírico es inseparable del fin teatral para el que ha sido preparado.

El mundo considerado como un gran teatro fue, ya se sabe, una noción omnipresente para autores, moralistas y teólogos, que refleja la tensión de apariencia *versus* realidad propia del espíritu barroco. Este como representación fue y es muy importante por su visión totalizadora y global de la realidad lo que explica su trascendencia en la España del Siglo.

Prosiguiendo con la cuestión del Teatro Argentino, diremos que Carlos Gorostiza (1920) hace su aparición sobre el tabladillo de La máscara en 1949; es poeta, titiritero, actor. El 4 de mayo de 1949, estrena *El puente*.

En su dramática se observan dos cauces principales que podrían denominarse de la incomunicación y el desencuentro. Ambos se hallan, de alguna manera internalizados, por la presencia decisiva de una actitud que alude a la responsabilidad del hombre no siempre bien preparada moralmente al llegar el momento de una prueba. Además de lo personal se conjuga en sus obras el colaboracionismo social, su teatro expresa al hombre argentino de hoy.

A partir de la década del '60 su producción con obras como *Vivir aquí* (1964) y *Los prójimos* (1966), se inscriben dentro de *realismo reflexivo*. Consideramos que *El patio de atrás* (1994) es una obra representativa de los últimos años del siglo XX, en donde logra expresar, con recursos tomados de la mencionada corriente, del *expresionismo* y aún del *teatro absurdo*, el particular estado de ánimo de estos personajes que se sienten encerrados en el espacio y el tiempo de una existencia vacía. Los cuatro hermanos, que transitan su vida en el patio de atrás de una casa devorada por el tiempo, tejen y destejen antiguas historias en donde quedan enredados sus sueños muertos, sus esperanzas antiguas y sus estériles anhelos de salir al mundo exterior.



La inmovilidad que los paraliza a los personajes en su accionar tiene su contrapartida en la agilidad de las réplicas, lo cotidiano de las locuciones y el tinte melodramático de las acusaciones fraternales. Esta tensión contenida entronca la dramaturgia de Gorostiza con la función catártica de la tragedia griega, y proyecta al espectador hacia su propio espacio interno de miedos y frustraciones.

En esta obra el ámbito espacial es muy importante, porque el patio, como icono, representa el lugar que existe materialmente en la realidad; como índice, señala el encasillamiento de los personajes, su aislamiento e inercia para cualquier actividad; como símbolo se convierte en un signo de inmovilidad y deterioro de los personajes que lo habilita. Estos signos no funcionan separados sino que se relacionan entre sí, por esto el espacio se vuelve polisémico.

Unos de los temas recurrentes de Gorostiza es la incapacidad de la familia para salvar a sus miembros. Los personajes entonces son seres aislados y empequeñecidos que no pueden actuar y que entrecruzan recuerdos fantasías y enfoques subjetivos de la realidad, muchas veces exagerados o deformados a la manera expresionista y a veces como el sainete. Para los personajes, el tiempo y el espacio constituyen un obstáculo para la definición de su identidad. En ese patio realizan una serie de actos vacíos que los repiten hasta el absurdo, anulando su voluntad. Su visión del mundo se vuelve fatalista. Por este motivo no asumen su edad y adultez para cumplir cada uno su propio destino. Los cuatro hermanos (Máximo, Nena, Pancho, Clemen) viven allí atrapados sin ser verdaderos dueños de los espacios que habitan. En medio de la apatía surgen entre ellos diferentes relaciones interpersonales: aceptarse, rechazarse, solidarizarse, desconfiar, revisar el pasado, pensar, discutir, huir, esperar inútilmente y, lo más patético, matar el tiempo.

Hay varios *leit motiv* en el drama: Las campanadas de la iglesia, que marcan la hora con insistencia, creando con su sonido una atmósfera especial y las que simbolizan además el inevitable paso del tiempo, el deterioro, el futuro incierto, la caducidad de la existencia. Una frase recurrente, que también marca el paso del tiempo pero también es una paradoja de la inmovilidad de los personajes que se niegan a la acción y al cambio: "uno de estos días...". Objetos rotos que se arreglan pero que algunos se usan: la silla de ruedas de Máximo, el televisor, la radio sin pilas, el tejido de Nena sin terminar, las malezas que invaden el patio, el piano desafinado, la canilla del patio, etc.

Observamos en esta fábula el sin sentido de su existencia. Los hermanos no poseen nada concreto para realizarse como individuos, no trabajan, no tienen pareja, están solos, comparten la misma casa, aunque una parte de ella, el patio: cada uno con sus actividades manuales o especulativas sin salir al exterior. El interior que es el patio, se encuentra en total abandono, pero ellos no poseen la voluntad adecuada para cambiar el aspecto del mismo, que es un símbolo de lo que a cada uno le sucede.

Existen, no tienen presente ni futuro y algún recuerdo como el de su hermano menor, Tomasito, el único que se fue. Imposibilitados de actuar, por ejemplo, llegan al absurdo de no atender el timbre cuando alguien lo toca insistentemente al final de la obra.

Esta obra había sido presentada en el Festival de Teatro de Bogotá; el mismo autor dice "el teatro es el mejor de los vehículos para romper con la inmovilidad; es un hecho vivo dramático que no se puede contar" (*La Razón*, 1994).

## Conclusión



El *realismo* fue un movimiento literario con ciertas características singulares ya sea en España o Argentina, expresadas en sus obras representativas y más emblemáticas pertenecientes a diversos géneros, los que comenzaron siendo más rígidos y fueron evolucionando más lentamente en correspondencia con el modo (que se caracteriza por una actitud poética permanente independiente de formas contingentes), susceptible de mezclas y originaron así nuevos géneros. Esta teoría, sustentada por el autor Alastair Fowler en su libro *Vida y muerte de las formas literarias* (1971), es aplicable a la problemática analizada.

La relación dialéctica entre el sistema teatral, las expectativas, más el contexto social permiten que en los años '60 reaparezcan, por un proceso de resemantización y también de resignificación, otros *realismos*, mediatizados igualmente por el campo intelectual. Así surge el teatro independiente, de autores que cultivaron el *realismo* crítico y reflexivo y es en este proceso creativo cuando un autor puede imitar a un viejo maestro y revivir una forma en desuso o surgir una forma híbrida.

Si nos remitimos a los múltiples dramas calderonianos, a ellos se los clasifica tradicionalmente, porque se hace un recorte temático y los del corpus elegido participan de los mismos elementos formales y recursos teatrales, retóricos, discursivos, representativos del contexto.

Los rasgos del *realismo* son aplicables más allá de sus corrientes, porque como estética se basan en la mimesis. Ellos se proyectan al teatro actual, aunque ya se encontraban en el teatro barroco, porque el germen realista, basado en la observación y el autoanálisis de la naturaleza humana y social recorre gran parte de la literatura española desde sus comienzos hasta antes de la aparición de la vanguardia, dándole mayor trascendencia y veracidad a las obras de arte.

Así detectamos que este movimiento propone, en algunos de sus textos procedimientos constructivos y recursos ya utilizados en el siglo XVII, aunque no prevalezcan las similitudes y los ejes temáticos sean diferentes, hay conexión entre algunas categorías dramáticas. Por ejemplo, la relación de los personajes, quienes están regidos por la incomunicación, el silencio o la comunicación disfrazada, para así testimoniar frente a diferentes discursos un universo en crisis que afecta al hombre en su realización, focalizando su manera de vivir, la falencia de su vida insustancial o rígida, desde una clase que no le permite encontrar una solución adecuada a las necesidades espirituales del hombre que de algún modo debe realizarse. Así en el barroco se debía preservar el valor del honor y la honra del hombre sobre la mujer, y en el *realismo*, la búsqueda de valores en una sociedad superficial y materialista tratando de salir de una situación de inmovilidad y desengaño. A propósito de esta cuestión es significativa esta cita: "Una obra de arte no es simplemente un miembro de una serie, un eslabón en la cadena. Ella podría estar en relación con cualquier cosa en el pasado" (Wellek 1963: 55).

## Bibliografía

- Bobes Naves, María Del Carmen (2001). *Semiótica de la Escena. Análisis Comparativo de los Espacios Dramáticos en el Teatro Europeo*, Madrid, Arco/ Libros.
- Calderón de la Barca, Pedro (1959). *Obras completas*. Tomo I: *Dramas*, Madrid, Aguilar.



*IX Congreso Argentino de Hispanistas*  
*“El Hispanismo ante el Bicentenario”*



- (1947). *A secreto agravio secreta venganza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral).
- Calbo, J. H y otros (1984). *Historia del teatro de España, Tomo I (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, Madrid, Taurus.
- Cossa, Roberto (1964). *Nuestro fin de semana*, Buenos Aires, Talía.
- Fowler, A. (1971). “The life and death of literary forma”. *New literary history* II, 2 (Winter): 201-231.
- Gorostiza, Carlos (1999). *El patio de atrás*, Buenos Aires, Cántaro.
- Hormigón, Juan Antonio (1983). “Alternativas estéticas a la puesta en escena de los clásicos”. *V Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, Tomo II*. Madrid, Forma.
- Patrice, Pavis (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación /10.
- Pellettieri, Osvaldo (1992). “Relaciones entre la historia del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”. *Gestos* 14, nov: 73-83.
- (1995). *El teatro y los días*, Buenos Aires, Galerna.