

Javier Vargas

McGill University

La verdad sospechosa de Ruiz de Alarcón:
de la ciudad femenina al imperio de la razón

-Pequeño mundo soy y en eso fundo
Que en ser señor de mí lo soy del mundo.
Calderón

Inmerso en un tiempo de escrituras abundantes, Juan Ruiz de Alarcón es más bien un autor cuya escasa obra se sustituye por la rica profundidad que sus textos nos entregan. Y es debido a esa profundidad instalada en el diario acontecer en que sus obras se desarrollan que sus comedias se inscriben, a pesar de contar con sólo un par de decenas, como unas de las más representativas del teatro español del Siglo de Oro. Junto a Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega, el autor de *La verdad sospechosa* encuentra un sitio que, aunque a veces se le disputa, termina siempre por restituírsele entre lo más excelso del escenario peninsular del XVII.

Ruiz de Alarcón es, y en ello estriba el valor de sus textos, un caso único de tradición y heterodoxia en el teatro español de su tiempo. Antes que nada, porque es y no tradicional la construcción de sus personajes quienes, cargados de una discreta cortesía y de un gran respeto por su interlocutor, se perciben novedosamente criollos en sus obras. Esta cortesía, hoy lo intuimos con más fuerza, es parte de la nueva forma de *ser español* que se está forjando en las Indias, misma que se explica cabalmente en la comparación tantas veces citada en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel: “[se puede ser] cortés como un indio mexicano” (Reyes, Prólogo xlii). Y aún dejando de lado la originalidad alarconiana en el uso de otros recursos escénicos -como la tramoya (Harst 528)-, de su obra debe decirse siempre que es española y al mismo tiempo que no lo es dado que en ella está presente algo de axiología criolla, de concepción *indiana* de la realidad y, sobre todo, de construcción lingüística ajena pero reconocible como propia en su diseño castellano. Hay quien, por ejemplo, ha visto que en la tendencia epigramática de la voz alarconiana cohabitan “palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana” (Henríquez Ureña 275).

Todo en él, como manifiestan los críticos de su españolidad posible o de su mexicanidad incierta, apunta hacia lo distinto, hacia una *extrañeza* que no deja de pertenecer a nuestra lengua. Esta *extrañeza*, por lo demás, encuentra ecos en la creación de nuestro poeta no sólo a causa de su deformidad física sino también debido a las geografías novohispanas que ha percibido y asumido como propias durante los años de su infancia, su adolescencia y su juventud en la Ciudad de México. Con mucho acierto, Alfonso Reyes apunta al respecto que “los hispanos de México habían evolucionado por efecto del cambio de ambiente” (Reyes, Introducción 15) y, en este orden de ideas, es natural pensar que los primeros veinte años de existencia fueran suficientes para que Alarcón no se sintiera nunca un *español íntegro*. En consecuencia, y siguiendo las ideas de Valenzuela a favor del americanismo de don Juan, las dos primeras décadas de vida de nuestro poeta sí labraron en él los rasgos de una psicología (122) que, inevitablemente transformada en idiosincrasia, hicieron de Alarcón un *español distinto*.

Son, en suma, sus experiencias coloniales las que construyen una concepción habitual y al mismo tiempo novedosa de las relaciones humanas vigentes en la urbanidad aurisecular: la *otra ciudad* alarconiana, su *otra ciudad* recreada en el escenario, exhibe una nueva forma de convivencia en la que se intenta superar, en silencio y con los argumentos que la escuela lopesca ha promovido, la diferenciación cabalgante entre lo peninsular y lo criollo. Al respecto, King es

clara cuando señala que “no cabe duda que la Corona y sus representantes en la Nueva España tenían a los criollos como seres distintos de los peninsulares; más aún, casi siempre los juzgaban inferiores; y el ‘indiano’ era, las más de las veces, objeto de burla y desprecio” (11). Así, la lucha de Alarcón por superar la distancia entre lo peninsular y lo colonial encuentra un sentido original que se resume en su afán de devolver al individuo su capacidad de virtud o, si se quiere, en su deseo de condenar al ser humano por las faltas que sólo a él pertenecen, más allá de convencionalismos sociales, religiosos, morales, genéricos y, sobre todo, geopolíticos.

La verdad sospechosa puede, por lo tanto, ser interpretada como la búsqueda de asimilación y de reconocimiento hacia una nueva forma de moralidad proveniente de la colonia que, exhibiéndose respetuosa de las axiologías del Barroco, quiere impedir que éstas se conviertan en anuladoras del ser humano. Es desde dicha óptica que Alarcón, en su comedia más conocida, reelabora en escena las costumbres urbanas y las tensiones imperantes en una España que, como lo vuelve a ilustrar Alfonso Reyes, sólo “veía en las Indias un revuelto paraíso de lucro y de placer” (Introducción 16). De hecho, en *La verdad sospechosa* están presentes aquellas advertencias que ante las relajadas costumbres peninsulares emitiera en su momento Sancho de Moncada: “[España se halla en grave peligro por ser] la gente toda tan regalada y afeminada” (citado por Maravall 93).

Sumergida como se vio esta comedia en la conflictividad social del Barroco, las ideas de un afeminamiento en las costumbres parten en Alarcón de su experiencia trasatlántica a través de la cual reafirma, con una eficacia ajena a su contexto dramático, los binomios masculinidad–virtud y feminidad–deshonra. Esta exposición y posterior subversión de correlativos genéricos y axiológicos la realiza el poeta no sólo mediante una continua intoxicación de unos en otros sino también a través de un repetido periplo de lo social a lo individual. El afeminamiento del noble o la desmasculinización social pueden explicarse, en Alarcón, en términos de una sinonimia que se desplaza del personaje a su entorno urbano en una forma casi lúdica: la *mentira individual* cobra palabras en la expresión *engaño compartido*.

Como sabemos, cada uno de los actos de la comedia inicia en espacios cerrados, esto es, en las residencias de los nobles que habitan la obra. En consecuencia, los salones de la casa de don Beltrán y de don Sancho cobran un valor de ámbitos individuales respecto a la vida que se desarrolla en el exterior. Una vez que la casa se ha significado como el sitio personal del que parte y en el que culmina todo el enredo amoroso, la interacción humana en las calles es descrita en su polarización genérica desde la más popular de todas las ópticas posibles, esto es, la del gracioso. Es, pues, desde la perspectiva de Tristán que se nos informa tanto de los falsos pudores y de la interesada ligereza de la mujer como de su deshonrosa conquista por parte de cualquier galán que cuente con los recursos económicos para ello. Así, la tipología del afeminamiento social que Tristán enuncia en el primer acto de la comedia nos está entregando, aunque aún no lo sepamos, una descripción individual del galán don García:

TRISTÁN: Sólo te diré de aquéllas que son, con almas livianas, siendo divinas, humanas; corruptibles, siendo estrellas. Bellas casadas verás, conversables y discretas, que las llamo yo planetas porque resplandecen más. [...] Pero que adviertas es bien, si en estas estrellas tocas, que son estables muy pocas, por más que un Perú les den. No ignores, pues yo no ignoro, que un signo el de Virgo es, y los de cuernos son tres: Aries, Capricornio y Toro. (14-16)

Don García, quien corroborará en forma paulatina su fama de mitómano, parte entonces al exterior a reafirmar su afeminamiento o, desde la perspectiva opuesta, a evidenciar su pérdida de

masculinidad que, como sabemos, se identifica con la ausente virtud de sus actos. Sin embargo, el galán de nuestra comedia no se encarga de reflejar solamente un estado de relajación personal que, como se dijo, encuentra su explicación en lo femenino, sino que sus palabras se suman a una pérdida socializada del honor en la cual lo genérico va quedando poco a poco de lado. Cuando don Juan y don Felis escuchan los detalles de la falsa cena que don García dice haber ofrecido a Jacinta, los tres galanes nos comparten un prejuicioso proceder ante las palabras de un noble, es decir, nos muestran a las claras una actitud socialmente preconcebida a pesar de que la duda sea, como lo es, lo más razonable:

DON JUAN.- ¡Rabio de zelos!

DON FELIS.- No os dieron del combite tales señas.

DON JUAN.- ¿Qué importa, si en la substancia, el tiempo y lugar concuerdan?-

DON GARCÍA.- ¿Qué dezis?

DON JUAN.- Que fue el festín más célebre que pudiera hazer Alejandro Magno

Si el binomio masculinidad-virtud lo transgrede el galán mentiroso, lo propio hacen los otros nobles que, no menos masculinamente, acreditan lo que escuchan aunque la razón aconseje dudar. Don Juan saldrá, una vez escuchado a don García, a reclamar la ligereza de Jacinta pues la voz del noble ha sido más fuerte que la de su sentido común. Sin embargo, llegado el segundo acto, don Juan y don Felis se atreverán, por fin, a cuestionar a don García a pesar de su condición de aristócrata:

DON JUAN.- ¿Embustero don García?

DON FELIS.- Eso un ciego lo vería. [...]Tendrá el mentir por costumbre. y por herencia el valor.

DON JUAN.- Vamos, que a Jacinta quiero pedille, Felis, perdón.

En consecuencia, la voz alarconiana percibe al individuo como elemento intrínseco y al mismo tiempo independiente de una jerarquía de valores o, dicho en otras palabras, nuestro dramaturgo construye mientras destruye esa concepción de afeminamiento que se tiene de las costumbres del Barroco entregando a los personajes la opción de lo razonable. Así lo hemos constatado, gracias a lo dicho por el personaje de don Juan en el segundo acto de la comedia: el individuo no deja de poseer la capacidad para decidir, para imponer ésta o aquella actitud ante ésta o aquella circunstancia a pesar de la norma o del convencionalismo social. Alarcón nos está explicando que el acto deshonesto es un asunto personal del que participa el entorno social en la medida en que éste no ha sabido construir diques de razón para contener la hipocresía, la mentira o, siquiera, para desconfiar de las apariencias. En esos viajes de ida y vuelta que lo individual realiza a lo compartido, que lo razonable practica por los ámbitos del prejuicio genérico, en ese continuo salir y regresar de la casa a la calle, el afeminamiento de las costumbres lo es sólo ante la ausencia de una lógica que permita aprehender íntegramente la realidad que la obra ha estado construyendo. Podemos, entonces, empezar a orientarnos sobre el valor que Alarcón otorga a la urbanidad novohispana disfrazada de calle madrileña: en su *ciudad* el afeminamiento sería, introduciendo por la fuerza en esta pieza los conceptos con que la sociedad barroca se define a ella misma, un síntoma reductor de la conciencia en damas tanto como en galanes, en criados y dueñas, en hombres y mujeres; todos, para nuestro poeta, pueden sufrir ese afeminamiento en la medida en que la mentira personal activa el fingimiento público y no el uso de la razón. Es así que los actos de todos los personajes alarconianos, en cuanto se hacen del lado de la razón para

desacreditar su mundo de apariencias, contravienen silenciosamente los rasgos más arquetípicos de la comedia del Siglo de Oro pues, como lo expone Brenes, en ella el honor depende “de circunstancias externas y de actos externos; [el respeto] lo da la fama, la estimación de los demás, y se pierde también por actos ajenos” (244). Baste recordar, para ejemplificar lo anterior, piezas como *El burlador de Sevilla*, de Tirso, o *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*, de Calderón. De alguna manera, Octavio Paz lleva razón cuando dice que “el teatro alarconiano es una réplica al teatro español” (179) de su época lo cual, por extensión, reafirma el antagonismo de nuestro dramaturgo frente a las concepciones genéricas con las que se define a la sociedad del Barroco.

La transición entre actos femeninos o masculinos y el regreso de la razón no es, sin embargo, abrupta o directa. Entre la actitud poco masculina (ya trascendida en sus prejuicios genéricos) y el sentido común, Alarcón incrusta una singular intersección: la casualidad o los malos entendidos. El poeta ha decidido hacer de las calles un imperio de la confusión, un sitio en donde las raras coincidencias no sólo contribuyen a la progresión del drama sino que vuelven a hacer del sano juicio de sus personajes una exigencia improporcionable. Así lo entendemos cuando, sólo por citar uno de los muchos ejemplos que la pieza exhibe, Tristán informa a don García sobre la identidad de Jacinta a quien el galán toma, desde el inicio, por Lucrecia. La mentira de don García crece en la rara coincidencia y es ésta última la que genera nuevas mentiras en el galán, quien seguirá inventando realidades hasta la conclusión de la comedia. Es, de hecho, en este punto, que la *ciudad femenina* de Alarcón termina por asumir su total singularidad pues nuestro poeta ha querido apuntalar su alejamiento de la axiología aurisecular ensamblando con minuciosidad pedazos de mentiras con fragmentos de casualidad urbana: una vez que la realidad ha sido edificada con estos componentes, el mundo alarconiano no se tambalea en la supuesta feminización de las costumbres del noble o del aristócrata, sino en el entramado de predestinación que éstas pueden tejer en *La verdad sospechosa* ante la menor confusión. Esto trae como consecuencia que, ante la falta de razón o la preeminencia de lo aparente para resolver el mal entendido, la degradación y la decadencia del personaje sean irreversibles. Lo importante para Alarcón es, así, la forma en que sus figuras solucionan el enredo mientras se deslizan hacia un nuevo concepto de virtud nunca más preconcebido en lo masculino o en lo femenino sino en lo razonable.

La necesidad de prudencia y de razón evidencia, además, un objetivo moralizador en *La verdad sospechosa*, y este sólo hecho pone aún mayor distancia entre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón y la mayoría de las comedias de su tiempo. Millares Carlo dice que la comedia alarconiana se propone manifiestamente un fin moral, “lo cual pocas veces se verifica en nuestras comedias, cuyo principal objeto es divertir; y si encierran lecciones morales, es como de paso y mezcladas unas con otras.” (360-361). Consecuentemente, la comedia moral, en la época moderna, sí nace en la geografía de las costumbres novohispanas (Henríquez Ureña 278), y ella, la comedia moral, de alguna manera es una consecuencia de la expansión del mundo conocido y de la asimilación del descubierto. Por lo demás, sólo en ese proceso de asimilación puede descubrirse la crítica alarconiana hacia una concepción genéricamente polarizada de la vida en España.

Por último, es necesario destacar que los dramas alarconianos no establecen nexos claros con los esquemas filosófico-morales por entonces muy a flor de piel en el teatro de la época. Se ha dicho, como lo explica Harst, que “Lope es platonista, que Tirso es aristotélico, que Calderón expresa una actitud neoescolástica y que el pensamiento de Quevedo es de un estoicismo puro. Ruiz de Alarcón, sin embargo, no manifiesta ningún matiz de ninguna filosofía en boga durante

el Barroco” (531). La razón que moraliza en sus comedias es la que se formula al calor de las circunstancias. Valdría la pena preguntarse, con la seguridad de que el Alarcón estudioso y erudito conoció las corrientes de pensamiento imperantes en la España del XVI y del XVII: ¿por qué constreñir su *ciudad* a razones filosófico-morales que sintetizan la vida en una polarización genérica?, ¿por qué explicar su *otra ciudad* en los términos de una perspectiva moral que habla de una realidad desmaculinizada para justificar su descomposición social? El mundo que nuestro poeta pretende es, en palabras de Paz, el de la razón por venir, “el mundo de las probabilidades razonables [...] Alarcón no da el paso hacia atrás, hacia su mundo incógnito, sino hacia adelante, hacia la razón y lo moderno” (181).

La moralidad edificada por Alarcón en base al olvido de todo prejuicio proviene de un espacio nuevo y de un tiempo nuevo, tanto como lo hace su hispanidad. En consecuencia, la moralidad que *La verdad sospechosa* nos haya podido entregar es, a todas luces, inesperada o, mejor sea dicho, ajena a la preconcepción genérica con la que se califican los actos humanos en la metrópoli. Solo esta cosideración es suficiente para preguntarnos si es un castigo a la masculinidad de don García el que éste se vea obligado a casarse con la dama equivocada o si, por el contrario, el desenlace de la comedia es sólo una consecuencia lamentable de su falta de observación (lo que se identifica, ciertamente, con su falta de sentido común). Sin duda, Alarcón sólo ha querido reafirmar axiologías subvirtiéndolas pues, una vez llegado el final de la pieza, terminamos entendiendo que ambas posibilidades están cohabitando para ofrecer un espacio de expresión a ésa, su singular *ciudad femenina* en la que se impondrá siempre el regreso a la razón.

Sólo así podemos concluir que el carácter femenino de los personajes de *La verdad sospechosa* es, en Alarcón, una realización aparente y que la posibilidad de enjuiciar al ser humano sin arrebatarse abrupta y abiertamente esa máscara de afeminamiento es, en un afortunadísimo contrasentido, su realización manifiesta.

Bibliografía

- Abreu Gómez, Emilio. *Juan Ruiz de Alarcón: teatro completo*. México: Compañía General de Ediciones, 1951.
- Brennes, Carmen Olga. *El sentimiento democrático en el teatro de Ruiz de Alarcón*. Madrid: Castalia, 1960.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Harst, David. “La mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón.” *Revista Iberoamericana*. 172-173 (1995): 527-33.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Seis ensayos en busca de nuestra expresión.” Obra crítica. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- King, Willard. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*. México: El Colegio de México, 1989.
- Leavitt, Sturgis. “Juan Ruiz de Alarcón en el mundo del teatro en España.” *Hispanófila*. OJO, falta información.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Millares Carlo, Agustín. “Noticia a *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón.” *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. Introducción a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. México: Fondo

de Cultura Económica, 1996.

Reyes, Alfonso. Prólogo a *La verdad Sospechosa y Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón.
Madrid: Espasa Calpe, 1967.

Paz, Octavio. "Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón." *México en la obra de Octavio Paz*.
México: Fondo de Cultura Económica, 1992.