

LA VERDAD SOSPECHOSA Y SU “INTENCIÓN” A LA LUZ DEL ANÁLISIS INFOASISTIDO

RICARDO SERRANO DEZA
*Université du Québec à Trois-Rivières*¹

LA PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

La solución final de *La verdad sospechosa*, en que don García es obligado a casarse con una dama en quien no había puesto inicialmente sus preferencias —salvo de nombre—, parece indicar una actitud del autor y una orientación del discurso de clara reprobación de la mentira y del personaje tachado de mentiroso, fórmula frecuentemente empleada, por otra parte, para situar la obra.

El origen reciente de este tipo de lectura, centrada en un supuesto “fin moral” de la obra, hay que situarlo históricamente en la edición que Hartzenbusch realiza de *La verdad sospechosa*,² en la que se incluyen unos comentarios críticos de Lista.

Hacia 1940 aparece un nuevo conjunto de estudios —Henríquez Ureña,³ Valbuena,⁴ Castro Leal—⁵ que atribuyen por el contrario un carácter más ingenuo y regocijante a don García, al tiempo que menos mentiroso. Ya en los años 70, el trabajo de Fothergill-Payne⁶ lanza además la hipótesis de un oculto final feliz en la obra.

Un segundo camino revelador de lecturas y de dinámicas internas de la

¹ Département des langues modernes, C.P. 500, TROIS-RIVIERES, Qc Canada, T. (Canada) (819) 376 5109, Fax (Canada) (819) 376 5012, EMail ricardo_serrano @ uqtr.quebec.ca.

² Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *Comedias* (ed. Juan Eugenio Hartzenbusch). BAE, 1852 y reimp. posteriores, t. 20, pp. 321-430.

³ Prólogo a Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (Pedro Henríquez Ureña y Jorge Bogliano, eds.). Losada, Buenos Aires, 1939.

⁴ Prólogo a Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (ed. Ángel Valbuena Prat). Atlántida, Barcelona, 1940.

⁵ Prólogo a Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (ed. Antonio Castro Leal). Biblioteca Enciclopédica Popular, México, 1944.

⁶ Louise Fothergill-Payne, “La justicia poética de *La verdad sospechosa*”. *Romanischen Forschungen*, LXXXIII (1971), pp. 588-595.

obra son sus traducciones y adaptaciones, en las que *La verdad sospechosa* es particularmente rica. *Le menteur* de Pierre Corneille realiza ya en 1643-1644⁷ un significativo desplazamiento del final, descubriendo a don García una nueva inclinación hacia la verdadera Lucrecia, con la que se casa en pleno final feliz.

Estas alternativas de lectura nos llevan a plantearnos la siguiente serie de preguntas:

- ¿Es la obra una diatriba contra la mentira?
- ¿Es don García mentiroso o más bien inexperto en el mundo de la corte?
- ¿Tiene la obra un final duro, negro y casi trágico o juega en éste el aire de la comedia?

Todas estas preguntas nos parecen centradas en la cuestión de si autor y público están realmente contra don García o a favor de él, formulación a la que intentaremos dar respuesta en el marco de un protocolo de investigación infoasistida, que pasamos a describir brevemente.

LAS HERRAMIENTAS⁸

La fase del **tratamiento** prevé la constitución de una versión informática de la obra, el “Fichero Texto”, así como un segundo “Fichero Personajes”, que reúne los parlamentos de cada uno de ellos. Esta fase conduce a la obtención de una serie de medidas sobre número de palabras, de versos, de réplicas, etcétera, tanto para el conjunto de la obra, como para las partes establecidas en ella o para cada uno de los personajes. En el marco de este trabajo no nos ocuparemos especialmente de estas medidas exploratorias.

Tampoco insistiremos en la segunda fase del protocolo —**construcción de hipótesis**— ya que las preguntas de investigación que nos han servido de arranque responden en la práctica a ese objetivo. Adoptaremos con todo el modelo secuencial propio de esta etapa, que establece divisiones —secuencias— que gozan de estabilidad de comunicación, es decir, que mantienen en diálogo

⁷ Pierre Corneille, *Le menteur*. Rouen, 1644 (cuya “Epístola” establece el puente con sus obras senequistas). Las ediciones posteriores, de 1648 a 1655, contienen una noticia “Al lector” (donde refiere todavía la obra a Lope de Vega) y la de 1660, un “Examen” (donde hace elogiosa justicia a Juan Ruiz de Alarcón).

⁸ *Vid.* en apéndice la Figura 1.

a los mismos personajes y cuyos propósitos pueden situarse en un eje común (por supuesto, en oposición en la mayor parte de los casos). La obra queda así dividida en 37 secuencias, de las que 10 corresponden a la 1ª jornada, 13 a la 2ª y 14 a la 3ª.

La tercera fase —**verificación**— añade a los ficheros precedentes un índice de formas lexicales utilizadas, lo que permite la generación de concordancias y el establecimiento de cálculos frecuenciales. Diferentes análisis de distribución de frecuencias conducen en esta fase a la caracterización de las secuencias o del discurso de los personajes.

Los resultados de la Figura 2 —véase el apéndice— permiten ya apuntar tres **tendencias** de la evolución del discurso de *La verdad sospechosa* conforme la obra avanza:

- progresiva vivacidad del diálogo;
- progresiva presencia del aparte libre;
- incremento relativo del número de formas ligado al carácter narrativo del número de formas (fenómeno este que parece bastante generalizable en el teatro que nos ocupa).

Pero más allá de los histogramas, los **análisis factoriales** de correspondencias⁹ integrados en esta misma fase permiten representar en una nube homogénea de cercanías significativas y de atracciones mutuas no sólo los datos —las variables— sino las mismas categorías. Es posible así mostrar la concomitancia entre personajes, conceptos, zonas del texto, etcétera.

Basados en simples cuadros de doble entrada, estos análisis relativizan la posición de cada uno de los elementos en juego en una nube o galaxia de N dimensiones,¹⁰ de la que es posible obtener una representación plana, tanto más representativa cuanto más amplitud tengan sus ejes. Utilizaremos preferentemente por esta razón una "fotografía" centrada en los ejes 1 y 2. El centro de gravedad G, donde se cruzan los ejes, representa el punto de inercia nula —significación nula—, fuerza que aumenta en función de la distancia a este centro.

Antes de mostrar los resultados de estos análisis sobre *La verdad sospechosa*, hagamos dos breves excursos, uno al concepto de juego teatral y otro a la problemática del punto de vista en el teatro.

⁹ La elaboración teórica de este tipo de análisis hay que buscarla en J. P. Benzécri, *et al.*, *L'analyse des données*. Dunod, Paris, 1980, vol. I (*La taxinomie*) y 1982, vol. II (*L'analyse des correspondances*).

¹⁰ Vid. en apéndice la Figura 3.

EL TEATRO COMO JUEGO A TRAVÉS DE JUEGOS

Es el juego del teatro ante todo y sobre todo un juego, comparable con ventaja al universo del ajedrez o al de la baraja: los personajes juegan unos con otros en su *ars* combinatoria de figuras; a través de esas reglas juegan los actores entre ellos y con los espectadores, lo que aporta ya un complejo conjunto de duplicaciones asimétricas (entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo representado y la representación) y de tensiones (entre lo presupuesto, lo dicho y lo gritado; entre lo esperado/temido/posible y lo ocurrido), a través del que “juegan” —y es esta una partida a menudo olvidada— un autor y un público, ambos comprometidos en un proceso ininterrumpido de actualización de las reglas.

Una partida pues, entre autor y espectador anticipado, porque el autor finge ante todo a un espectador, a quien habitualmente no representa (así como tampoco hace la representación de sí mismo, salvo los casos límites de “teatro en el teatro”), y que supone con todo un polo dialógico fundamental. La **doble anticipación** que rodea al espectador es una de las claves de “su juego” y del propio juego teatral: 1) la anticipación de que el espectador es objeto por parte del autor, fundante del contrato enunciativo; y 2) la anticipación que el espectador realiza de la acción, fundante de tensión dramática: hay siempre en el juego dramático una violencia básica hecha al espectador, un desequilibrio flagrante entre el valor de sus cartas y las del autor.

La estructura de la comunicación entre autor y espectador se presenta en superficie bajo la forma de un juego de “oferta” de condiciones y posibilidades por parte del primero (“Vamos a suponer que ahora ocurre esta contrariedad...”) y “consenso” entre ambos. Pero, aunque el público puede patear una obra o imponer sus gustos desde la escritura misma, público y autor no se comunican a un mismo nivel. Es el autor quien plantea la serie de dificultades (“¿Y si además se produce esta otra?...”), que ejercen —si la obra funciona— una real violencia sobre el espectador. Esta situación se exacerba con el mecanismo de los **apartes**, en los que el espectador recibe más información que alguno de los personajes y asiste al “estrellamiento” de éste luchando impotente, en silencio, contra una caída que es tanto del personaje como suya propia. El espectador va siendo en efecto acorralado con el personaje —recuérdese la forzada cadena de mentiras que don García tiene que inventar en *La verdad sospechosa*— hasta el momento final en que ya no tiene escapatoria y tiene que rendirse con él.

Con todo, el real éxito popular del fenómeno teatral y de tantas y tantas obras podría justificar la postulación de una reunión final de público y autor en

la exaltación de unos valores comunes, lo que anularía —real o aparentemente— la violencia de la que hemos hablado. Si ese encuentro se produce, o bien se trata de un consenso "negociado" (lo que daría entrada, de alguna manera, a problemáticas sociales reales), o bien se trata de una engañifa basada en la venta de espejismos sociales emanados de la mecánica del poder (es decir, de un fenómeno de propaganda reaccionaria, como indica Maravall).¹¹ En un fenómeno diverso como el teatro de los Siglos de Oro, que escapa necesariamente a lo monolítico, creemos que hay de lo uno y de lo otro, incluso hasta algún caso de clara imposición de una "razón de estado" por parte del autor, pero todos los elementos del espectáculo son en sí polivalentes: la risa puede ser integradora o cáustica, la autoridad puede llegar a ser ciega y ridícula.

Es el autor el depositario directo de la palabra —de acuerdo, y hasta de las reglas del juego— en el teatro, y es él quien se la transmite a personaje y actor. ¿Pero quién es el verdadero propietario de la palabra?: ¿la clase dominante, la institución?, demasiado simplista como respuesta. Hoy puede concederse también fácilmente que el autor gane siempre su partida, como hemos descrito más arriba, pero ocurre que el *corpus* del teatro objeto que ha llegado hasta nosotros es un *corpus* históricamente seleccionado, es ya además un hecho y no un hacerse. En ese sentido, creemos que el placer de la representación de la comedia ha sufrido una neta transformación desde los siglos XVI-XVII, cuando el espectador se jugaba en ella su futuro, hasta nosotros mismos, que en el corral de Almagro o en Ciudad Juárez-El Paso nos jugamos nuestro pasado (no exento tampoco por completo de incertidumbres).

CÓMO DETERMINAR EL PUNTO DE VISTA EN EL TEATRO

Hagamos ante todo una metáfora visual muy simple del juego de autor y espectador a través del de los personajes: un mapa que encerrara en un plano el variado relieve de las situaciones dramáticas.¹²

La relación que hemos descrito entre personaje y espectador puede sintetizarse bajo el concepto de **apego**. El apego incluye la identificación como tal pero la supera en el sentido que puede producirse cuando el espectador no se idealiza en el personaje (estar con él sin ser él, como está el lector con don Quijote).

¹¹ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Crítica, Barcelona, 1990.

¹² *Vid.* en apéndice la Figura 4.

Los apartes que llamamos “libres”, es decir, que no van dirigidos a nadie sino al espectador, son una de las huellas materiales más claras de la presencia en la obra de ese espectador. De entre los diferentes tipos de tratamiento con que pueden ser abordados los apartes, utilizamos aquí uno de los más sencillos: su pertenencia a una secuencia y a un personaje; y su cercanía relativa, en este sentido, a los conceptos clave utilizados en los análisis factoriales.

Dejando de lado el caso de los incisos —cuyo tratamiento necesitaría una generalización al conjunto de las referencias intertextuales—, el estudio de los 18 apartes dirigidos a un personaje¹³ establece las parejas Juan-Félix, Lucrecia-Jacinta y García-Tristán, dando la primacía numérica a esta última. En cuanto a los 32 apartes libres, verdadera herramienta para determinar la posición del espectador anticipado, corresponden sobre todo a Lucrecia, Tristán y García, y tienden a producirse hacia el final de la obra.

RESPUESTAS A LA PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Tras las precedentes medidas exploratorias, consideremos un primer análisis factorial de correspondencias¹⁴ realizado sobre el Fichero Texto, que trata las siguientes categorías de caracteres:

- las secuencias —continente— indicadas con las letras A, B o C para cada una de las tres jornadas, seguidas del número de orden correspondiente;
- una lista de vocablos —contenido— semántica y estadísticamente significativos: “corte”, “amor”, “padre”, etcétera.

De su resultado, en el que han sido subrayadas ciertas agrupaciones con ayuda de círculos, pueden extraerse las siguientes conclusiones, algunas de ellas pendientes de confirmación en análisis ulteriores:

- el término “mentir” se encuentra en pleno centro de gravedad de la nube, es decir, carece de toda significación;
- la lista de conceptos significativos parece expandirse en tres direcciones significativas, ligadas respectivamente a la esfera social, a las relaciones paternas y al amor. Puede postularse que, ante esta diversi-

¹³ Vid. en apéndice la Figura 5.

¹⁴ Vid. en apéndice la Figura 6.

dad del universo semántico, el punto de vista —el apego— tenga que estar vinculado a don García, único personaje que abarca los tres ámbitos;

- sorprende inicialmente la localización del término "Dios", pero una concordancia del mismo aclara que se trata de usos relacionados con la práctica social del saludo y con ciertas exclamaciones;
- la localización de las jornadas coincide parcialmente con la de las tres áreas semánticas señaladas.

Sobre el mismo Fichero Texto hemos realizado un segundo análisis¹⁵ utilizando en este caso otras categorías:

- las secuencias de la obra —o continente—;
- y los siguientes contenidos:
- los personajes en tanto que hablantes;
- una lista reducida de vocablos significativos;
- los apartes libres.

Su resultado, coherente con la interpretación del anterior, abre a la izquierda un abanico de agrupaciones, frente a las que se sitúa don García y en cuya dirección apuntan precisamente los apartes.

Estas agrupaciones reproducen de alguna manera las del análisis anterior, siendo la más cercana a García la del amor y su centro, Lucrecia.

Volvamos a tomar nuestras preguntas iniciales de investigación. En cuanto al supuesto carácter de la comedia como **diatriba** contra la mentira, la primera de nuestras preguntas concretas, nuestros análisis no atribuyen mayor significación a este concepto, que, en tal caso, se sitúa lejos de nuestro personaje; esto significa que don García no recibe en *La verdad sospechosa* el sambenito de **mentiroso**, recuérdese nuestra segunda pregunta concreta de partida.

Pero observemos además lo que ocurre si aplicamos este mismo tipo de análisis al Fichero Personajes.¹⁶ En este caso, las categorías utilizadas son:

- los personajes en tanto que partes del nuevo texto (reunión de todos sus parlamentos) así como las didascalias —continente ahora—;
- la misma lista de vocablos significativos del primer análisis factorial —contenido.

¹⁵ Vid. en apéndice la Figura 7.

¹⁶ Vid. en apéndice la Figura 8.

Varios aspectos de este nuevo resultado parecen mostrarse en reveladora consistencia con los anteriormente obtenidos. Señalaremos únicamente la cercanía entre los parlamentos de Lucrecia y García así como con el concepto de amor. El **final** que los reúne no es pues tan duro como pudiera parecer, lo que responde con una nueva negativa a nuestra tercera pregunta concreta de partida: ¿Tiene la obra un final duro, negro y casi trágico?

La Figura 9¹⁷ muestra hasta qué punto los parlamentos de Lucrecia y de García ofrecen un comportamiento semejante en relación con el amor y netamente diferente de otros personajes, como Jacinta o Juan. Puesto García en relación con sus dos parejas femeninas potenciales —medallones de la Figura 10—,¹⁸ véase con cuál de las dos damas tiene el galán más afinidades ante tres conceptos claves: el mundo de la corte, la idea de caballero y el amor. Lucrecia, relegada tan sólo provisionalmente por la forzada caída y por la desenvoltura de Jacinta, era en efecto la verdadera pareja de don García.

En resumen, el conjunto de los resultados de estos análisis ofrece pues indicios suficientemente sólidos y consistentes para afirmar —en respuesta a nuestra pregunta central y global de partida sobre si la obra muestra un apego, un **punto de vista cercano a don García**— que el espectador anticipado y la visión de la obra están efectivamente, a favor del galán.

¹⁷ *Vid.* el apéndice.

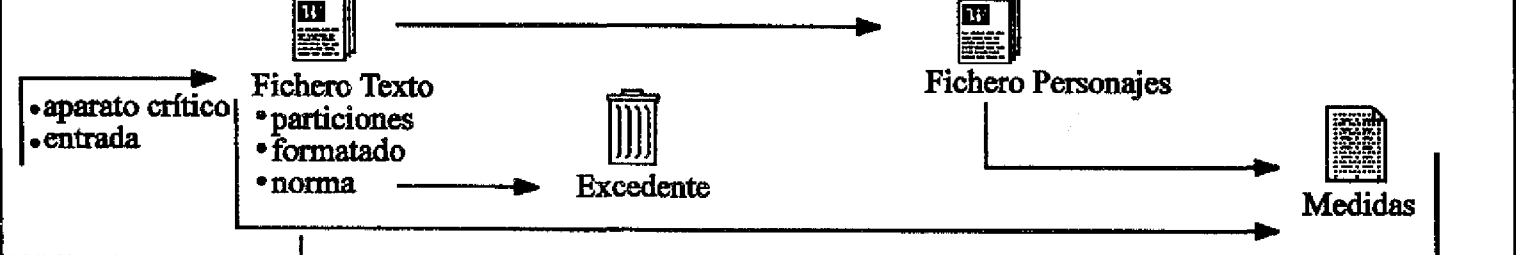
¹⁸ *Vid.* el apéndice.

Apéndice de Figuras

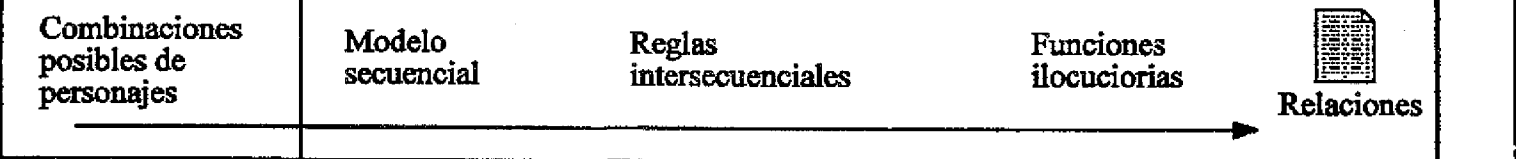
FIGURA 1

Planteamiento general del análisis infoasistido [teatro de los Siglos de Oro]

TRATAMIENTO



HIPÓTESIS



VERIFICACIÓN

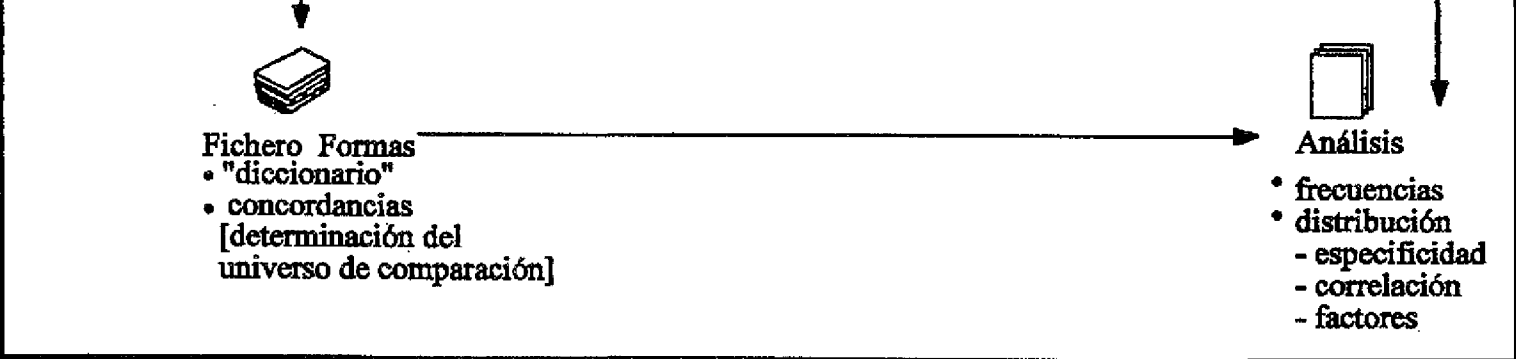


FIGURA 2
La verdad sospechosa

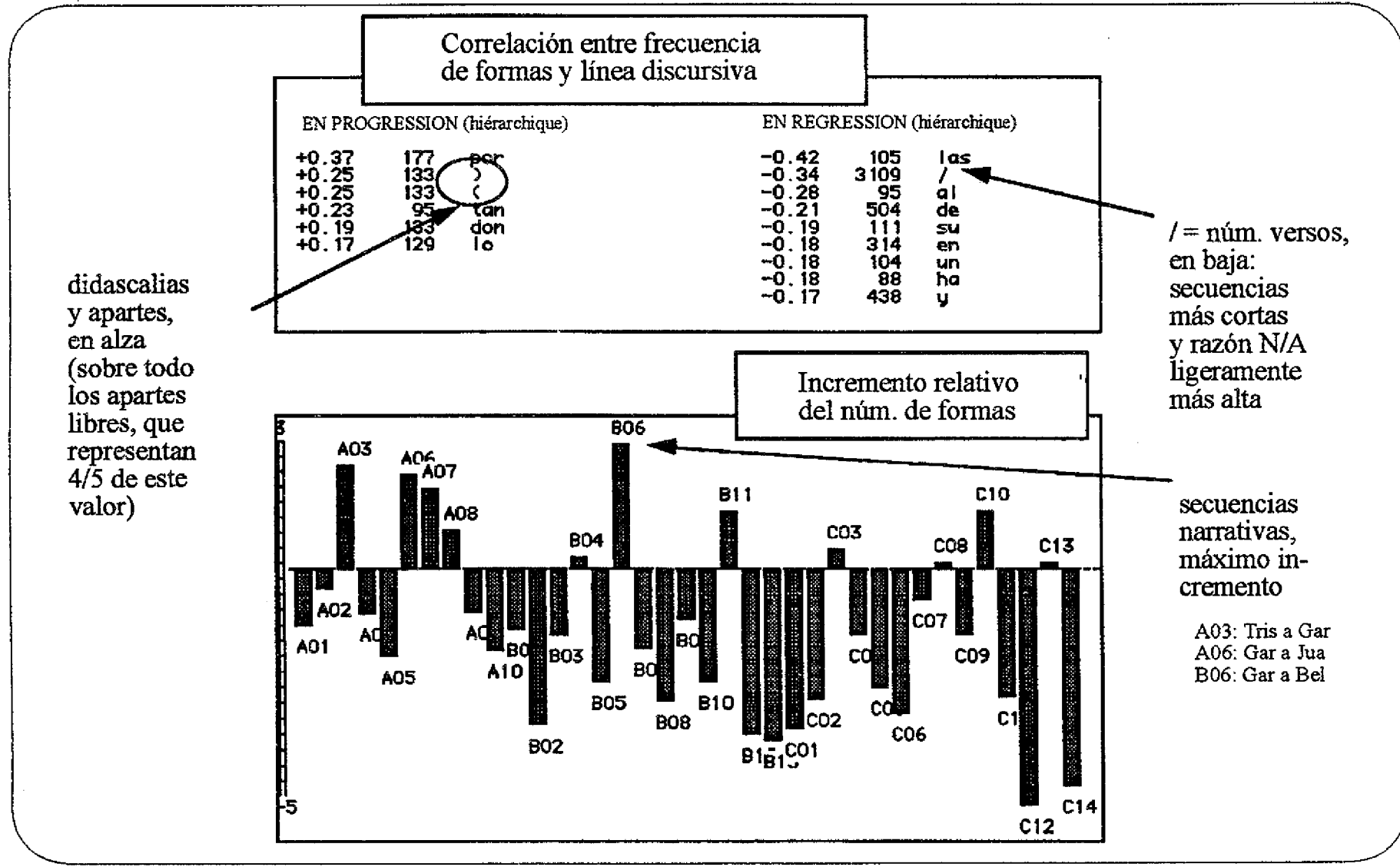


FIGURA 3
Análisis factorial de correspondencias

Objetivo general levantar un mapa del texto dramático que integre

- visión serial (particiones)
- conceptos clave
- personajes

Distribución de datos textuales e inercia

más que "orográficamente", los datos textuales se organizan en una formación "galáctica" de tipo elipsoidal (si se reducen sus dimensiones a las 3 del espacio convencional)

la frecuencia y la distancia al punto G definen su inercia (su significación)

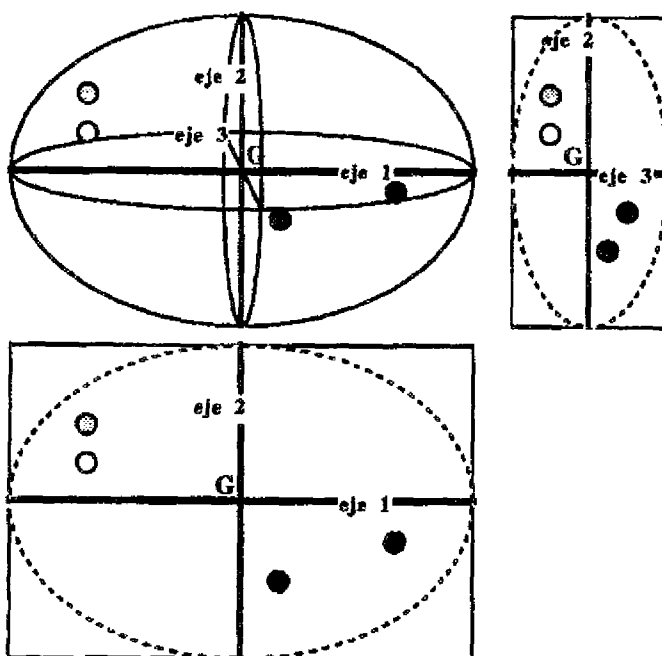


FIGURA 4
El punto de vista en el teatro

autor y público juegan a través del juego de los personajes, manteniendo con éstos relaciones de apego (>identificación)

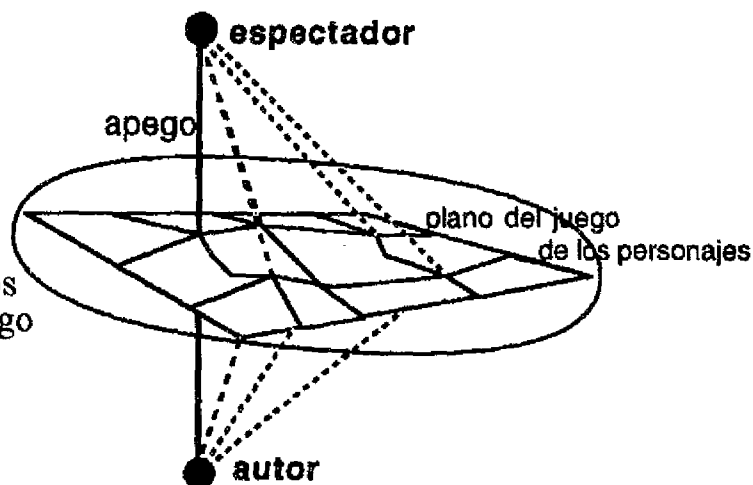


FIGURA 5
La verdad sospechosa

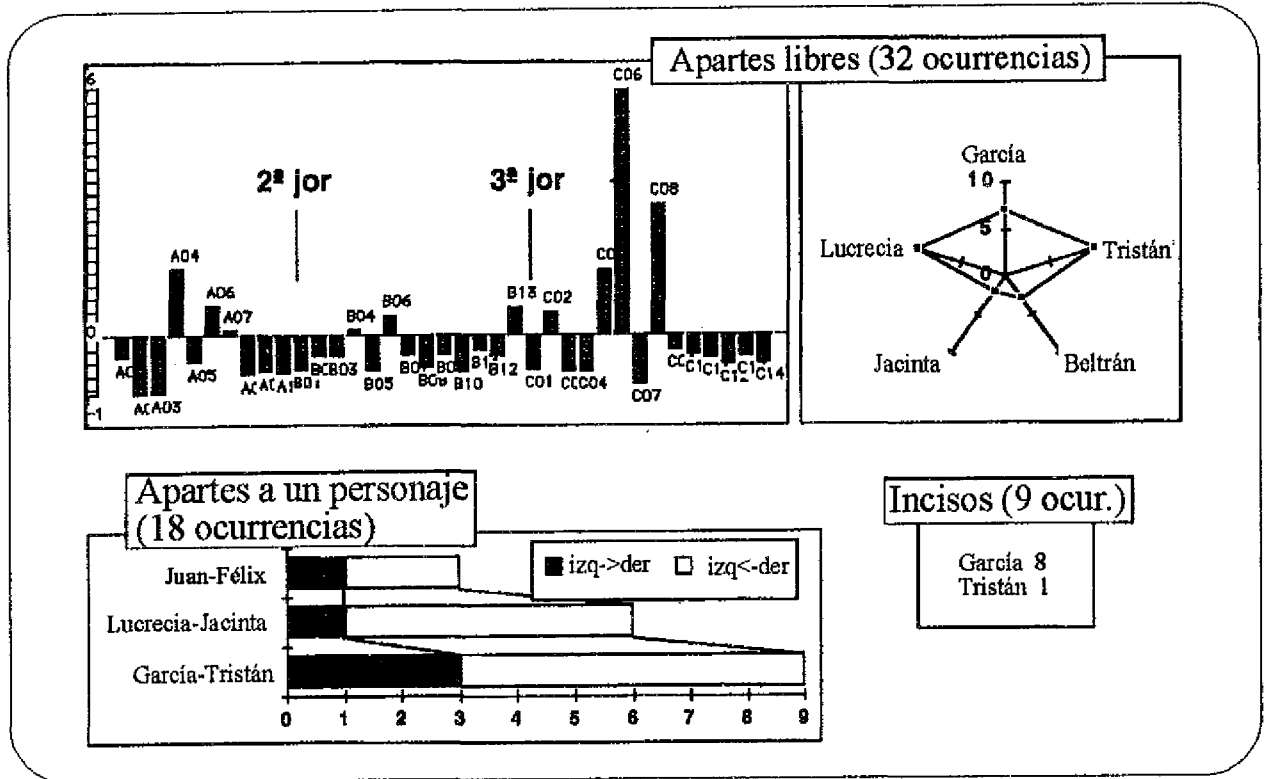


FIGURA 6
Análisis factorial de correspondencias

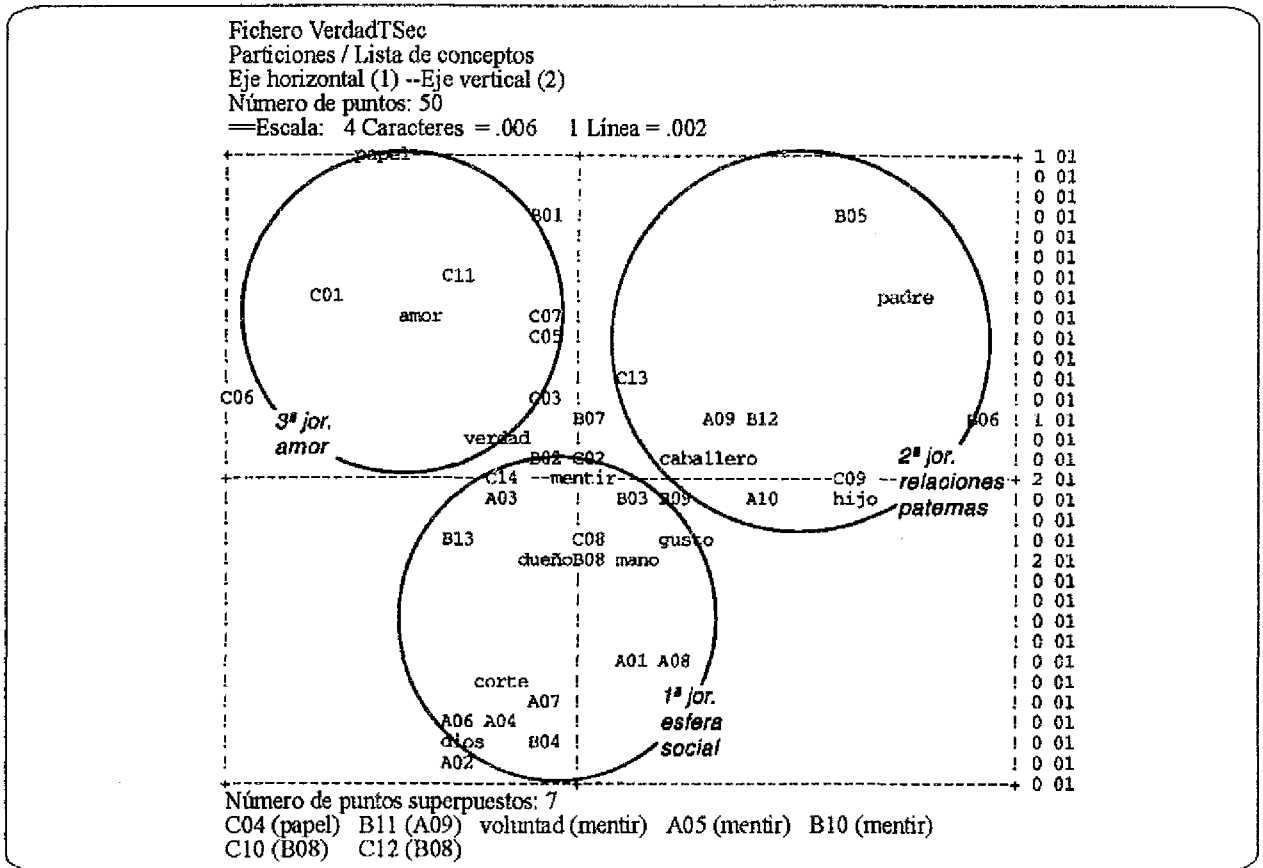


FIGURA 8
Análisis factorial de correspondencias

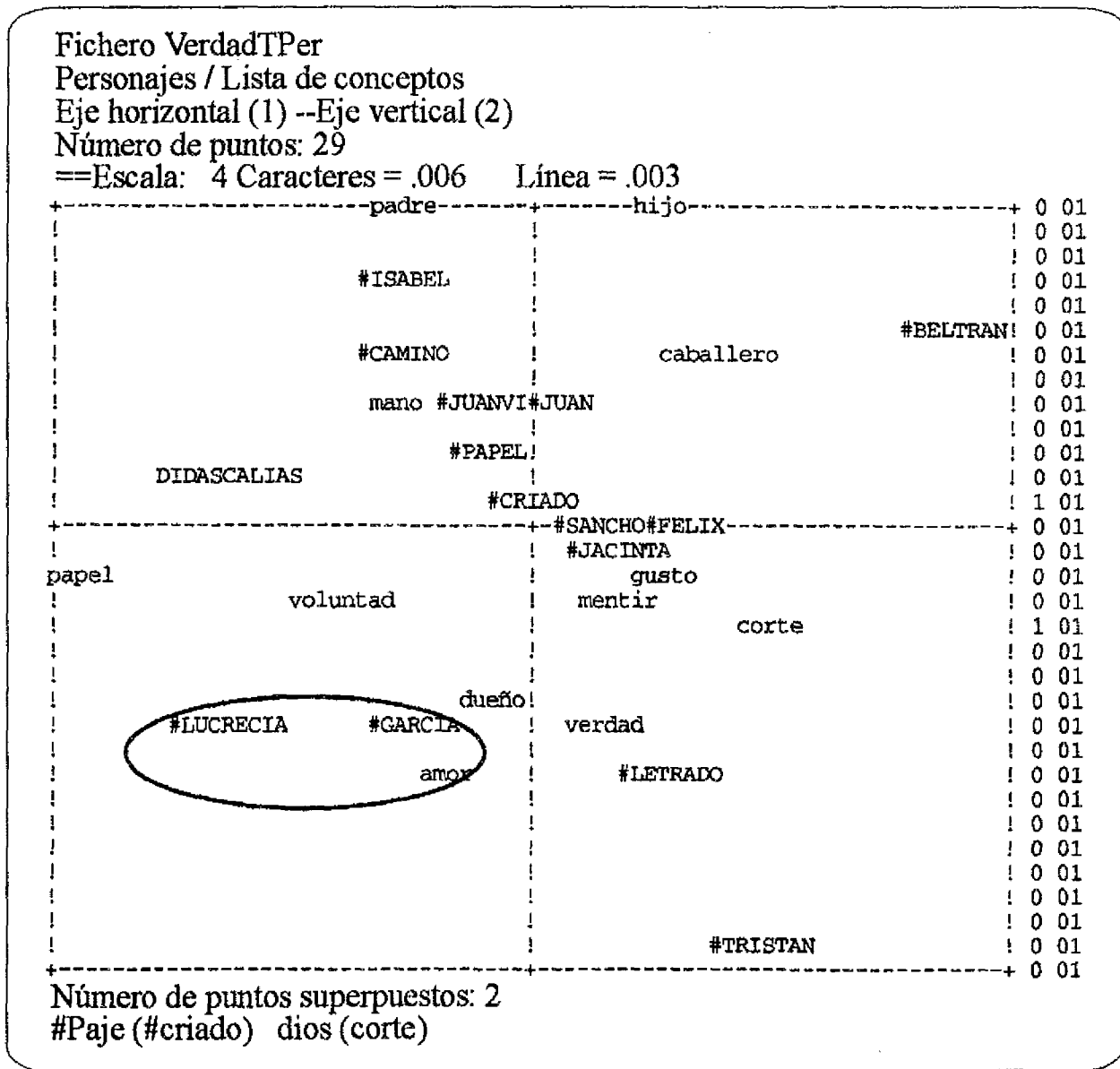


FIGURA 9
La verdad sospechosa

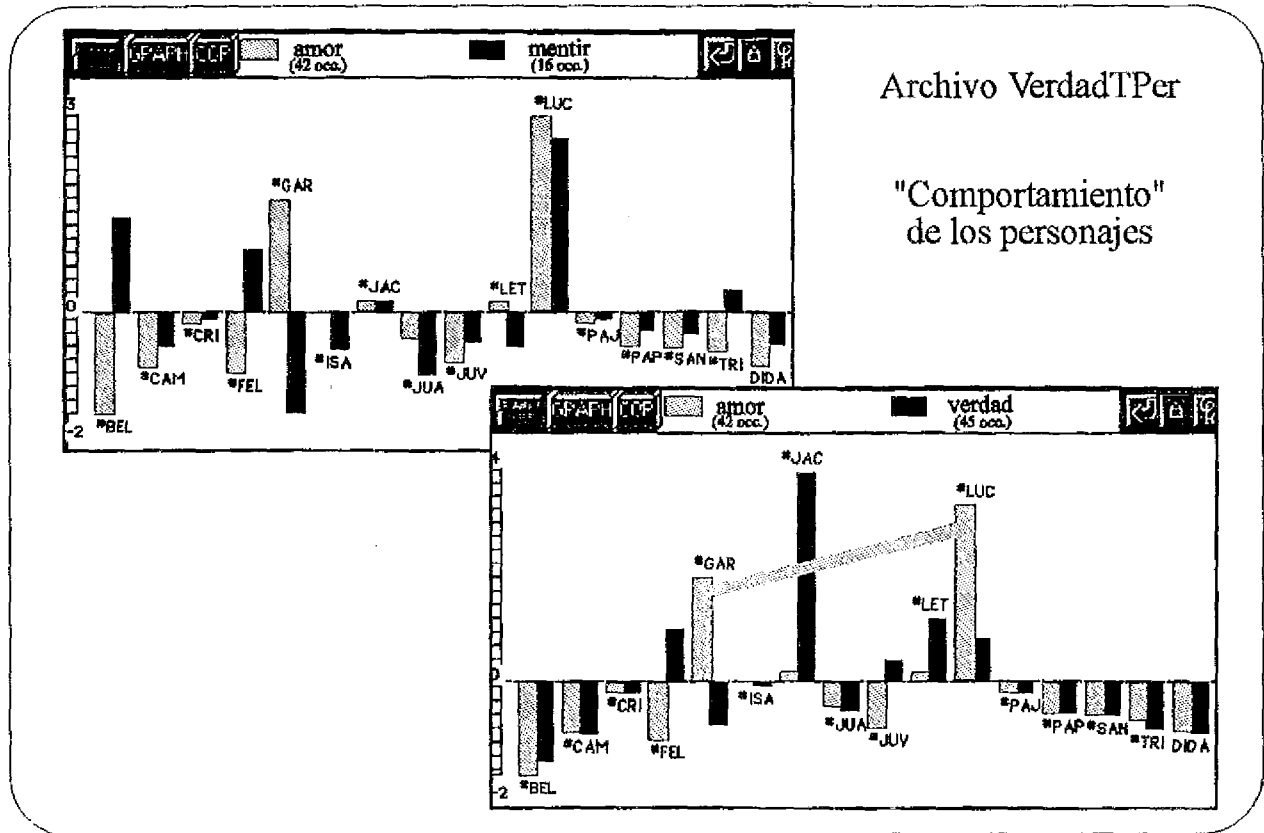


FIGURA 10
La verdad sospechosa

