

RETRATO DE UN INDIANO Y SUS VARIOS ENREDOS

DON FLORIPANDO TALLUDO, PRÍNCIPE DE LA CHUNGA

El retrato de Velázquez al que me habré de referir (*The Detroit Institut of Arts*, Detroit. Cat. 48) responde al nombre de "Busto de hombre viejo", aunque en realidad a nosotros —que hemos intentado prolongar la vida— nos parezca de mediana edad —aproximadamente 45 años—, correspondiente a la de Alarcón quien, por esos tiempos (1623-1625, fecha del óleo), tuvo su máxima actividad teatral en Madrid, después de su primera llegada a Sevilla, puente para Salamanca, donde se quedó para completar sus estudios de bachillerato, procedente del Nuevo Mundo. Amén de ello, el estremeedor "busto" —por ser el de un hombre monstruosamente conformado— bien puede ser el del dramaturgo nacido en la ciudad de México en las postrimerías de 1580, comparable a lo que de él dice Alfonso Reyes: "Es pequeño de talla, concurvado de pecho y espalda; rubio tirando a bermejo, pero más bien cetrino de cara; muy poco airoso; y le falta aquella autoridad de la presencia que tanto le hubiera ayudado a obtener los anhelados cargos en las Audiencias de América o en el Consejo de Indias". Y es precisamente en Sevilla donde, para la festividad de santa Leocadia, aparece como aquel que había firmado un cartel del torneo con el nombre de don Floripando Talludo, Príncipe de la Chunga, lo que nos indica desde sus inicios (no obstante su buen humor y que se trata de un seudónimo) la poca estima

personal que a sí mismo se merecía, ayudado por el desprecio, la ironía e indudablemente por la envidia al talento que expresaron sus contemporáneos.

En cuanto a Velázquez, siempre es sorprendente confrontarlo no sólo por ser quien es dentro del arte, sino porque tuvo la inclinación a pintar cierto tipo de seres deformes, lo que viene al caso con Juan Ruiz de Alarcón. Según esta hipótesis, por mi parte aventuro cómo pudieron relacionarse: el pintor de Corte (afamado desde temprana edad, con una vivienda en "La casa del pan", elegante palacio situado en la Plaza Mayor de Madrid); y el pobre dramaturgo indiano, doblemente jorobado, pelirrojo y casi enano, tal vez a la manera de Toulouse-Lautrec. Quizá la misma actividad literaria fue el vínculo, pues Velázquez debió haber oído tanto encomios como diatribas de don Juan, lo que pudo sugerirle comerse un platillo verdaderamente succulento, el de un doble jorobado, aplaudido y vejado. Parientes de la misma pincelada existen dos retratos más, el de Góngora (1622) y el de Quevedo (1635) lo que supone el intento de formar, por parte de Velázquez, una pequeña galería de "ingenios" de las letras.

Se trata, como su nombre lo indica, de un busto solamente; pero lo prodigioso es que la cabeza y las facciones del rostro (por lo visto lo único agraciado) dan cuenta del resto, al que se le adivina infame pues la cara, sin cuello, cae como plomada sobre el pecho, resguardado por un jubón de terciopelo oscuro; parte de un traje que llega —digamos— hasta el principio de unos brazos que por cierto no se ven, pero que deben haber sido armoniosos, a juzgar por las manos. El rostro —no claro, sino aindiado— empieza por el pelo, —no demasiado largo, liso, que cubre arrugas—, una frente no abultada, sino ligeramente comba y proporcionada al tamaño de ojos, nariz, boca y mentón.

A reserva de volver sobre los rasgos, por lo pronto regresemos al atavío: porta una camisa blanca de alas

desplegadas cuyas puntas vuelan cierta y ligeramente por el aire enmarcando una gran papada que, al bajar del mentón, parece continuarlo como un solo trozo de carne, listo para el destazadero. Una honda arruga natural, del lado izquierdo de la cara, excesivamente prolongada, lo cruza desde el pómulo hasta la parte que “deslinda” la papada del busto. Es obvio que la grasa inunda el inferior de la cara y se adivina caer sobre el cuerpo, en abultados olanes a manera de un acordeón. Pero la cara misma —de resignados gestos— tiene ojos almendrados, castaño-claros, cuya mirada —fija obsesivamente en el espectador— reconoce una tristeza abismal, si bien la estructura de los huesos nos hace pensar en un hombre viril, de carácter formado por vicisitudes, entereza de corazón y brío, necesarios para combatir en la ociosa España de Felipe IV, donde se le compara con el enano “Soplillo” (perteneciente a la corte del monarca) y con las grotescas figuritas de Bosco, pleonástica burla, si a ella se agrega el medio ambiente de las “tablas” teatrales, con habladurías, chismes, blasfemias y calumnias de todas. Baste recordar el odio y la saña de Góngora y Quevedo, para pensar en un Alarcón arrinconado, cuyas espadas de defensa fueron al mismo tiempo la pluma y la lengua, de látigo zumbón pues “Corcovilla” (mote del satírico) no era hombre para amilanarse ante las embestidas del enemigo. Y ya que “Dios no le da todo a uno”, debemos considerar que si el Hacedor lo hizo espantoso, el supuesto equilibrio se obtiene con su enorme talento creador.

Volvamos al busto: de en medio de los ojos salen los arcos de las cejas, avencindadas a los indiferentes párpados, en cambio cobijo admirable del espíritu, que a rayos surge de sus clarividentes pupilas. Por su parte la nariz, afilada a lo largo del hueso, se convierte después en carnosa, propia de un hombre de sensuales predicamentos. De ella se desprende el bigote, algo ralo, caído sobre los labios y admirablemente cortado

al lado de la boca, de tamaño normal, carnosa, presumiblemente rosada y sexual. El labio inferior, un sí que no abultado, da principio al mentón, del que sube una profunda arruga natural que sube hasta la nariz, paralela de la otra, la que le troza la mejilla izquierda a manera de cicatriz.

En conjunto es un hombre de rasgos nobles que no acusan necesariamente aristocracia alguna, pero que —de no adivinarse la restante deformidad del cuerpo— pasaría por un hidalgo de linaje cristiano antiguo, de poco dinero y múltiples pretensiones en el atuendo, lo cual corresponde a la clase media pseudoacomodada; pero pudiera ser un artista sin otras demandas que las de vivir de un maravilloso y ostensible trabajo creador. Por otra parte, debajo de la camisa a medias se observa una gruesa medalla de oro, que circunda la grasa como un cordel que sujetara a un animal cercano a su victimación.

Una mirada más obsequiosa revela al propio tiempo una astucia y una lascivia inmoderadas, envueltas ambas por el "fondo", acaso en sepias o verdes embarrados en varios tonos que perfilan también ese rostro nostálgico y, ya lo dije, resignado. Por eso el de Velázquez es un cuadro típico de su estadía en la Corte de Felipe IV, cuando ya el artista tiene en su haber las manos de la genialidad y el dramaturgo se halla metido entre la fama y el escándalo. Pero reitero mis virtuales indagaciones: ¿por qué lo presumo como modelo de Velázquez? Porque, a juzgar por otros lienzos, a los seres deformes les gusta exhibirse, amén de que el busto tiene un parentesco con "El niño de Vallecas", Juan de Calabazas —o "Calabacitas"—, Pablo de Valladolid, Sebastián de Morra, Diego de Acedo y la propia desgarrada figura de Juan de Austria. Todos ellos no hacen sino conformar los temas preferidos de Velázquez, hilvanados entre la ironía y el amor al grotesco humano. Tal parece como si el pintor viera —en estos mode-

los— excelentes elementos para sus enfoques, pues la hermosura (“Venus frente al espejo”, por ejemplo) es golondrina que no hace verano entre sus aproximadamente 600 lienzos registrados en catálogo, pero también se ensaña con el retrato de los papas (el abismal rostro de Inocencio X sería el ejemplo más sobresaliente), amén de los dos enanos —varón y hembra— que circundan a la infanta María Luisa en “Las Meninas”, acaso el cuadro más admirado en la historia de la pintura occidental.

Es obvio que un pintor como él —de escasa producción religiosa— no haga concesiones con sus modelos preferidos, gente de alcurnia intelectual: a Quevedo lo pinta adusto y fiero, con gafas que ocultan la mirada halcónea; a Góngora, avinagrado y solemne, deseoso de conservar su soledad en lucha con su prestigio; a Alarcón, extraño, sin saber sus deseos. A esta tríada agregaremos irónicos cuadros suyos como el “Bufón con un vaso de vino”, “Esopo”, el propio Felipe IV, a cuyo prognatismo no le quitó ni un ápice, del mismo modo que respetó —sin benevolencia— lo bovino de su mirada. Pero asimismo retrata a los infantes Baltasar Carlos y Margarita no como niños, sino a punto de convertirse en verdaderos enanos palaciegos, lo cual acentúa tales y tan mistificados esperpentos.

Si volvemos al lienzo de Alarcón en conjunto, es una pintura acentuadamente barroca. El costado izquierdo de la frente, que baja hasta la sien, está invadido por una aglomeración de sombras que, en contraste con el resto del rostro, logran resaltar su singularidad, que lo es por sí misma y por lo que deja adivinar el cuerpo que, como ya lo consigné, pertenece a una especie de varón de hermosa cadencia en el mirar, corto de talla y manos grandes y agradables en parangón con el cinto de sebo que rodea su golilla; un adefesio, en suma, al que debe agregársele su mundo interior: un laberinto pasional que, se crea o no, se percibe en los ojos, a

tiempo que dejan escapar una inteligencia capaz de analogarse con Gracián, Sor Juana o la pléyade de "ingenios" contemporáneos suyos.

Ahora, para resaltar aún más el diseño del busto, echaré mano de la acaso única obra en que Alarcón presumiblemente se refiere a sí mismo —*Las paredes oyen*— donde un galán no correspondido es rechazado precisamente por lo grotesco de su figura, lo que se contrapone a una de las grandes características de su teatro: la frivolidad, aunque al mismo tiempo (para que el barco no se recargue por un solo costado) tenga toques morales por un lado y por otro, además de que, acaso por autocompasión quiera hacerle justicia al personaje, pues en la obra se afirma que se puede amar a "un feo esgrimidor" y a "hombres humildes y feos". En todo caso es un buen ejemplo de arbitrariedad: la que maneja el escritor con el personaje central de la obra.

Lo primero que habría que examinar es la estética perseguida por el dramaturgo: *vencer* a la realidad con los medios que la pluma tenga a su alcance. En el caso de Alarcón son el raciocinio y la imaginación, tal como se atestigua en *La verdad sospechosa* y se discurre en *Las paredes oyen*. En efecto, este teatro —siguiendo la poética de Lope— se recarga en un mínimo de veracidad para, en cambio, ampliamente invadir el campo de la inverosimilitud. Triunfar con la imaginación es concederle al texto un amplísimo espectro de imprecisos lugares, de bufonescos ardidés, de pasiones laberínticas donde Alarcón a sí mismo se prueba en un teatro que, a qué dudar, presagia el del "absurdo", amén del cine mudo, como reiteraremos. En esto totalmente moderno, presenta caracteres de excepción dentro de la cauda que implica la comedia: inteligentes, poco emotivos, racionales, veleidosos, audaces, mentirosos, suspicaces y con un indispensable "decoro", más bien máscara de sus múltiples ambiciones interiores, que se irán revelando a lo largo de sus comedias, todas meticulosamente enre-

vesadas. Este vencer con las armas de la imaginación es un diamante fino. Se caracteriza porque la "acción" está recorrida por un imaginario en el que no es difícil encontrar lo suculento y lo hiperbólico, lo erótico y la racionalidad, variado ámbito por el que circulan personajes poco o nada sensibles, aviesos, semejantes a los abigarrados y chistosos seres que van de carnaval en carnaval pues no en balde *la commedia del'arte* veneciana es uno de sus antecedentes.

El teatro de Alarcón —como en su caso el de Valle Inclán— se cuece en un único cazo porque —fuera de *El Anticristo* y algunas otras más, contrapunto alarmanente—, el resto son comedias tan enredadas cuanto cómicas y altamente entretenidas, dejando de lado la gravedad española y sus colores luctuosos para entrar de lleno en un mundo de conceptos prefijados en competencia con una de las más veleidosas emotividades que podemos admirar en la escena. Cabría, aquí, hacer analogías y distancias con Lope y Tirso, igualmente frívolos cuando de frivolidad se trata, pero quede el renglón para estudiosos que se ocupan del tema. ¿Cuál es más poderoso, el raciocinio o la emotividad? Imposible hacer ningún deslinde, pues ambos forman un conjunto entre deforme y delicioso que exige escondites, máscaras, espionajes, juegos, acertijos, enigmas y ocultamientos en el "pañó", un telón que también implica bambalinas. Nada mejor para el caso de *Las paredes oyen* que el enfrentamiento de dos galanes principales y uno adicional, enamorados todos tres de una única dama. Este prefijadísimo cuadrángulo está conformado por don Juan (acaso el propio Alarcón), hombre caracterizado por virtudes entre las que destacan la rectitud y la sinceridad, flancos horribles dentro de ese contexto que, por supuesto, lo margina. El personaje cuenta también, para su desgracia, con una gran sensación de inferioridad, como en principio lo atestigua Beltrán, sombra del cuerpo del deforme pretendiente, rechazado por doña

Ana, supuestamente una bellísima y caprichosa joven (como las damas de todas las comedias), personaje sobre el que gira la trama erótica, posiblemente por ser mujer de sentimientos muy complejos. A este dueto debemos agregar la contrapartida que ofrece don Mendo, guapo varón pagado de sí mismo, ciego de vanidad, práctico y levemente femenino, aunque también torero de afición, acaso para enardecer al público madrileño. El tercero en discordia es un duque, que va al quite en el reparto sólo porque Alarcón no escribe comedias que no sean de enredo y no porque en verdad este último galán (o ningún otro) esté a su vez enamorado de Ana. Lo que quiero decir es que nadie es capaz de "sentir" el amor. Más bien se trataría de pensarlo, lo que resulta bastante singular. La seducción y el devaneo son, por el contrario, puntos clave de un cabal cortejo erótico.

En el reparto existen dos damas más, Lucrecia, aficionada del duque y doña Teodora, que sólo aparece en la lista de actores, lo que habla de las irregularidades de la escena o de una inflamada sofisticación por parte del jorobado dramaturgo. Juegos de palabras (en rima interna y externa), metros variados, retruécanos y paradojas, parlamentos sesudos, billetes o cancioncillas intercadas, amén de citas poéticas que Alarcón gozosamente hace de sí mismo, pueblan sus textos, con otro sinfín de lindezas. Su medido entusiasmo por la metáfora (que aparece excesivamente cercana a Góngora) y su limpieza en la numerología de sus versos, dan cabida a una forma de perfección —casi refinamiento— de silvas, sonetos, décimas o cualquier tipo de combinación métrica, la cual jamás está por encima del ritmo. Por ello y sobre todo por "toques" ilusionistas e imprecisos, este teatro es perogrullescamente "alarconiano" ya que si se habla de la comedia española en general, corremos el riesgo de no percibir las individuales pinzas con las que cada dramaturgo elabora sus versos. Para decirlo de otro modo (con excepciones dentro de la propia esce-

na), el teatro de Alarcón se significa por su apertura a un hombre nuevo, "moderno", entendido como no religioso socialmente, no metafísico y moralmente metamorfósico. Es, claramente, el "buen" burgués al que no le veo cabida, por ejemplo, en Lope o Calderón, dados a juegos de espejos de corte medieval, hiperbólicos y sangrientos, a excepción de sus comedias, lindantes con lo onírico y hechas más para "deleytar" que para aprovechar. En cuanto a Tirso, se cuece aparte y habría que verlo por el lado no de una verdad sospechosa, sino una sospechosa sexualidad.

La convencionalidad de Alarcón, en cuanto se la pueda cercar, está sólo formalmente ajustada a temáticas medievales (tan del gusto barroco) y sí, en cambio, a una búsqueda obsesionante en la intimidad del individuo quien —si se análoga al personaje— presenta recovecos morales sin fin, de lo que resulta un ser de caudal (a lo Gracián) y por ello mismo inaprehensible. La mudanza es por ello el pivote porque jamás se registra un *apriori* de sus pasos, todos banales y circunscritos al deseo. No es que esta "muda" constante no sea propia del ser humano, sino que Alarcón, tomándola como objeto poético, a ella se inficiona y con ella entroniza un teatro que dista leguas de la realidad española del XVII, de alma sombría y grandemente melancólica a la manera de "Los sueños" de Quevedo, de "El castigo sin venganza", de las tragedias de Calderón. El teatro de Alarcón es, por ello mismo, de natural vertiginoso, lúdico, ilusionista, heroico (pensemos en Castiglione) y muy poco veraz.

Dice Beltrán: "la mudanza mía, en mudarse toda está"; y Lucrecia por su parte agrega: "pudiera en esta ocasión/ mudarse la inclinación/ al paso del albedrío". Esta libérrima voluntad de aprovechar la ocasión (al menor pretexto que se presente) los arriesga hasta llegar a los mayores y bien pensados dislates, sin que por lo general la sangre corra al río. Por eso la comedia de "ca-

pa y espada" —de suyo tanática, con la exaltación de valores sentimentales enfermizos, como es el caso de los celos— presenta en Alarcón una vertiente en que la "capa" sirve para arrebozarse y mentir y la "espada" para fanfarronear y batirse a duelo sin estar cerca de la muerte.

La deformidad de don Juan, contrapuesta —como ya dije— a la superioridad física de don Mendo, es el *deus ex machina* de la obra. Pero existen, además del aristócrata demodé y el burgués de nuevo cuño, la dama vorazmente ambiciosa (como muchas en los espectáculos actuales, más bien arquetípicas) y el gracioso que en el cine silente dará cabida a un Buster Keaton. Estos personajes parecen salidos de Alarcón, cuya actualidad se comprueba a medida que pasan los años. Pero para redondear nuestra cercanía con este teatro hay que agregar el "acento" (entre cómico y cochambroso) que dan la muchedumbre de criadas, doncellas, amas de llave, viejos, bufones, estafadores y un sinfín de tramposos, parte de unos bajos fondos revoloteantes y parleros, dueños de todos los mundos y no sólo el de la España de la decadencia. Hay que decir que existen damas honorables, también de excepción, o caballeros de recia estructura, pero la generalidad de los personajes es un bloque de sorpresas bañadas de sentido de humor, privativo de aquellos que a la torera se saltan las barreras históricas de la melancolía. Los pobres y los ricos, por supuesto, distribuyen su arbitraria personalidad, además de que se nota un aristocrático desprecio por la gente del vulgo, a quien en alguna ocasión el dramaturgo insulta, caso nada excepcional entre los letrados de Madrid. Lo demás es mal humor —"El buscón", "La picaresca"— y gritos, puñales, asombros y un Más Allá que, si se esconden en Alarcón, se vuelve habitual a partir de místicos, ascetas o dramaturgos de la estirpe de Calderón.

Mas, por intrincado que sea el laberinto, lo es precisamente por la "mudanza" —a la que sin pedanterías

podemos remontar hasta Heráclito—, o sea una suerte de humanidad sin molde alguno, pero a la que podríamos calificar de enferma “a troche y moche”: es una suerte de “perlesía de lindeza”, como la llamaría Quevedo. Dice don Mendo a Lucrecia (segunda dama en discordia): “mas ten cierta mi confianza, / para asegurar tus celos, / que en el orden de los cielos, / antes que en mí, habrá mudanza”.

No hay en Alarcón problemas políticos de ninguna clase, como tampoco de poder, como sería el caso de Shakespeare. Su escena gira alrededor de un erotismo amoral, del juego verdad / falacia y del enorme abanico de razones sin razón —a lo Quijote— desplegado en lo que denominamos sus comedias. Dice don Juan: “¿Cuándo amor no fue locura?”, como si así pudiera justificarlo y que nada tiene que ver con un Calderón que expresa “Amor que no es locura no es amor”. Pero si este teatro lo es del disfraz y el fingimiento, no nos extrañe que “Amante / fue el inventor de engañar” tanto como Eros lo es de la mudanza. Porque nuestros actos dependen de la Fortuna, diosa renacentista que, como es obvio, maneja a los hombres a su antojo porque todos van a la deriva pero debajo de sus faldas. Añadamos el condimento del bienestar y el acomodo social por medio de la riqueza (o la religiosidad mano-seada por el mendigo), además de la honra y el honor, que en Alarcón parecen no tomarse en serio la mayor parte de las veces. Al contrario, se trata de un pivote tradicional que él usa, no en pocas ocasiones, pervirtiéndolo a la manera de chungu porque no parece llegar el Desengaño —viejo sabio y veraz—, enemigo mortal de la vida en la premáticas del satírico cojo, de Quevedo.

Pero vayamos al autorretrato ya que don Juan le confiesa al gracioso: “Tiéneme desesperado, / Beltrán, la desigualdad, / si no de mi calidad, / de mis partes y mi estado. / La hermosura de doña Ana, / el cuerpo airoso

y gentil, / bella emulación de abril, / dulce envidia de Diana, / mira tú, ¿cómo podrán / dar esperanza al deseo / de un hombre pobre y tan feo / y de mal talla, Beltrán?”, donde imágenes harto manoseadas están colocadas de propósito para dar relieve a la comicidad. El galán —como si se mirara al espejo— con franqueza dice de sí lo que su figura avergonzadamente ofrece: es desigual socialmente, desesperado por ser pobre y feo; de “mal talle” y, para colmo, “deseoso” del bien ajeno: la hermosura de la mujer amada. Pero reitero que el personaje es excepcional, toda vez que el dramaturgo no suele dar cabida a un ser así, captado en cambio por Velázquez, entre cuyos propósitos descuelga la deformidad. No, la dama no puede querer a un galán que, por propia naturaleza, no lo es: al contrario, se trata de un antigalán al que se rechaza por grotesco y porque tiene por contendiente a don Mendo, “venablo de Cupido” diría Góngora. A éste, como es natural, Ana se inclina, ya que por rico y guapo acentúa la cínica y admirable sentencia de “No hay pobre con calidad”.

Pero este triángulo se complicará ya que el Duque (que sólo aparece posteriormente para alfiletear, modificando las cosas aún más); el Duque, digo, desea “requerir” también a doña Ana en un eterno coqueteo agudizado cuando Lucrecia (en quien no habíamos puesto atención) persiga a don Mendo. Esta especie de ajedrez podría intentar una definición cercana en la palabra “industria”, tan cara a los escritores del siglo xvii, lo que significa que no nace, que se hace. Por ello a esta geometría hay que abismarla, como se abisman una amistad, un poema o una seducción con máscara, cuando hay carnaval. Por eso hay que decir que todo, aquí, es belicoso y, en su medida, ofrece un conjunto profesional de fuerzas de ataque y de defensa propias de la novela del siglo xvii, tan altamente sofisticada como “Las paredes oyen”. En ambas las aberraciones surgen a gra-

nel, como el que una pareja se úna para deshonar a una mujer honesta o, por ejemplo, el que un caballero “funde” en el amor de otro caballero, el suyo propio. ¿No es preferible —se infiere— tener como rival a un noble (es decir, a sí mismo) que a un simple burgués, aunque éste sea fundamento histórico de la comedia en Alarcón?

Pero el “destino” —del que el dramaturgo debió de haberse sonreído con mueca de descrédito— puede torcerse, pues en no pocas ocasiones la voluntad lo detiene en su frenética carrera. ¿Será por ello que Ana muda de parecer? ¿O por las pinceladas de divina felicidad que Alarcón da a su autorretrato? Nadie puede comprometerse metiéndose en los sesos de un escritor; tanto menos cuando es escurridizo, móvil y semeja las aguas de un río de caudal “Que a un poeta le está mal / no variar, que el caudal / se muestra en no repetir”. La verdad (si alguna existe además de “La verdad sospechosa”), es que ya estamos en los terrenos del jesuita Baltasar Gracián, escritor que anticipa las mocedades del siglo XVIII, como Alarcón.

“Todo es ventura”, dice el Corcovado para calentarse él mismo la mollera y convencerse de los privilegios de la vida. Todo lo es... ¿no es verdad? Al menos así lo manifiesta en el teatro, magnífico terreno para las andanzas de sus abigarrados personajes. Y como los dejos de sinceridad escasean en la escena, debemos asirnos perogrullescamente a la insinceridad de “Todo es ventura” para comprender que para él —como para muchos otros— todo es ilusorio, como un guante que, caído en el suelo, presagia un afortunado encuentro amoroso. Ventura es desventura y por ello el mundo se contempla “al revés”: “Concedemos, si rogamos: / por esto, y por lo que ves, / nunca crédito nos des / ni crueles ni animosos: / porque todas nuestras cosas / se han de entender al revés”, dice Lope en *El mejor alcalde, el rey*. Se trata de una forma de comprender la vida des-

mesuradamente, que mucho dice de la condición del siglo XVII español: don Quijote, don Juan, Segismundo, don García.

En cuanto a *Las paredes oyen*, a *La verdad sospechosa* o *Mudarse por mejorarse* enfocan la existencia, ya lo dijimos, con el vencimiento de la realidad. Y si don García "vence" a la gran enemiga con la inverosimilitud de sus acciones, don Juan también la vence ... con la desproporción que presuponen los altos dones del espíritu. Todo ello obedeciendo a un trastrueque de la imaginación, hiperbólica a grados gongorinos.

Sin profundizar mucho en los valores "redentores" que propone Alarcón, más bien se diría que no propone nada; nada como no sea la dicha de sentir, de pensar, de hacer el amor o de mentir... con un pequeño dejo de melancolía. ¿Será por eso que Beltrán parece decirle al cuadro de Velázquez "A un narciso cortesano / un humano serafín / resistió un siglo, y al fin / la halló en brazos de un enano". Sí, el mundo está de cabeza. Pero si Alarcón nos marea, por su parte Velázquez sabe que el retrato ama; sabe que, si fueran ciertos los monstruosos versos de *Las paredes oyen*, Alarcón —con o por sus corcovas—, alcanzó la desdicha de estar enamorado y, lo que es más artero, que fue correspondido. No: don Juan de Mendoza, el hombre del retrato, no puede quejarse de su suerte.

EL AMOR ENREDADO

Éste de Velázquez no es el único retrato que hace honor a una estética de la deformación. Ya mencioné el de Inocencio X, menos deforme, pero acaso más malvado, un papa con ojos de rata y mirada de Gran Inquisidor. La pintura especialmente nos hereda cuadros que maltratan a los modelos del artista, ya maltratados por la vida. Recordemos a *La familia de Carlos IV* de

Goya, para convenir en que el ojo del arte traspasa el cerco protector, sea el que sea. Pero es difícil que un modelo guste de sí mismo en manos de Velázquez, Goya o Bacon. Aceptan no haber sido idealizados porque no les queda otro remedio a manos de tales pintores, ya que la imagen se hizo para zaherirlos con el pretexto de un "verismo" al que debieron respetar. El caso contrario es el de los personajes de Alarcón, medio sombras de un cuerpo que siempre se margina. Pero además ellos tienen la peculiaridad de existir dentro del enredo, que ya es otro cantar.

Pasemos pues, de nuevo, al teatro de nuestro deformado indiano, de cuyas comedias podemos inferir que:

Quien ha tenido —dentro de sus propios lineamientos de vida— una situación embrollada, difícil, enredosa; quien se ha perdido en el campo oscuro, no delimitado, al que conduce una circunstancia sorpresiva; quien ha quedado atrapado (como Venus y Ares) en las mallas de una red, sabe que la trampa llega taimadamente, y que por ello ase y aprisiona. Siempre hay un chismoso que le informe a nuestro cónyuge del adulterio cometido, como le informa el Sol a Hefeso, el cojo, de la traición de Venus, su mujer, con el hermoso y cruel dios de la guerra. Las consecuencias no se hacen esperar: son el escándalo de los dioses olímpicos, por lo que, sin pestañear, condenan a Ares a la huida y se acuestan con Venus.

Pero el enredado puede serlo tanto por voluntad ajena como por mano propia. En el primer caso, el incauto cae en la red que un tercero le tiende; en el segundo, lo hace por convencimiento —condición grave y alarmante— o por ignorancia —condición más grave y alarmante aún—. Hay casos de excepción, en los que cabe una tercera posibilidad: en ellos: —aunque parezca chusco— existe un mutuo acuerdo entre el enredador y el enredado. Y todo con tal de formar el enredo.

Esta última y extraña suerte de consorcio la realiza, magistralmente, el teatro de Alarcón. El dramaturgo es, sin duda alguna, el enredoso, pero los personajes lo estimulan a ser enredados por él ya que, según parece, el enredo conviene a sus más profundos intereses de vida, descartadas la ingenuidad o la inocencia. ¿Cómo logran la hazaña? Hacen ver —cosa para ellos sencilla— que creen en la verdad haciendo gala de ilusoriedad: “morcillas al diablo”, reza el dicho. Esta actitud no la asumen frente al dramaturgo, ni siquiera frente al espectador, sino únicamente ante sí mismos, como si se miraran ante un espejo deformante, que les causara infinito placer.

Pero ¿por qué el enredo se amolda a sus intereses? ¿No los agobia? ¿No los marchita —ya en la red— haber perdido movimientos, es decir, libertad? Tal parece, por el contrario que, dichosos de estar como Afrodita (revolcada con Ares en contubernio de ilícitas pasiones) no sólo no desean desenredar el enredo, sino que lo complican a fin de que —revueltos los lances de amor, exorbitados los negocios de intriga— no puedan, fácilmente, trascenderlos. ¡Y qué desilusión cuando Alarcón los priva de sus intereses!

Por eso la máxima astucia de la que son capaces la emplean no sólo, como ya lo dije, en mentir. También hay una disciplina que los conduce a una sistemática invención de realidades en la que, por otra parte —si bien a su manera— creen a pie juntillas, ya de frente, ya de soslayo. Así, caminando en rieles de tal suerte engrasados, intentan apocar toda luz que los lleve por un camino llano, que pudiera ahuyentar las tan amadas lianas. Estos enfoques teatrales, con su claroscuro de por medio, nos evocan las cárceles de Piranesi, que no sirven para aprisionar sino para entretener al espectador con inverosimilitudes sin cuento. Porque sus cárceles, aún las más lóbregas e intrincadas, están vacías.

Así, el aficionado al teatro de Alarcón puede leer, entre líneas o con descaro, que la vida del personaje no tiene sentido sin acusar problemas enredosos. Hay una necesidad que los obliga —pues la voluntad se enreda al vicio— a travesear la más sencilla situación, el indicio más leve. Es una condición que los obliga a deformar la realidad como si en ello, en ese quehacer cotidiano, encontraran la turbia y turbada ilusión que persiguen.

Para un espíritu escéptico como es el de Alarcón, el enredo se basa, fundamentalmente, en el mentís dado al amor. Las personas dramáticas existen en una atmósfera peculiar, en la que cada acto está especialmente diseñado para sorprender sin escatimar, por supuesto, una sola artimaña. El ejemplo llega al azar, y para el caso sirve lo mismo una comedia que otra. En *Todo es ventura* se nos entrega un clima de desequilibrio sentimental, pues para dos damas hay cinco galanes, en tanto que en *La cueva de Salamanca* hay cuatro galanes alrededor de una sola mujer, eje del enredo. Y con cuatro o siete cifras, el número de combinaciones posibles es casi infinito. Alarcón se frota las manos de placer, ¡lástima que llegue el momento de caer el telón! Pero él hará una elección entre los personajes que son, por supuesto, los más innecesariamente complejos, los más absurdos y disparatados, sin perder, por ello, un ligero y discreto contacto con la realidad.

Es de advertir que en ocasiones la base del enredo soporta varios enredos más, todos provenientes del primero. Por lo general hay confusión de identidades, que, aunada a lo que llamaremos defensa de intereses propios, entrega la costumbre de apoderarse, por malas artes, de la intimidad ajena y destruirla. Por eso “las paredes oyen” en runruneo de chismes al vapor; las rendijas desnudan a medias sus secretos; las cerraduras dejan ver un misterio tras el cual existe otro misterio.

Esquemáticamente un típico enredo de Alarcón funcionaría de la siguiente forma: el galán A está enamorado de la dama A. Mas ella, como es natural (pues la falta de correspondencia es trampolín de la complejidad, que no de la tristeza), no lo quiere. Ama, por su parte, al galán B quien —por condiciones de carácter— no advierte tal amor. La dama A es amiga de la dama B, quien es amada por el galán C y por el galán X al mismo tiempo. Pero el C finge querer a la dama A para darle celos a la dama B. Ésta, enterada de que el galán X (a quien ella confunde con el galán C) le hace requiebros a la dama A, arde en rabia, con lo cual reconoce que empieza a interesarse, o sea a quererlo.

La intervención de la criada —confidente de la dama A— se vuelve indispensable para agravar el lío. Le recomienda que finja querer al galán C puesto que la dama B ha sentido celos y es indispensable desagrararla para no perder su amistad, sospechoso acto de generosidad en criaturas egoístas, infieles, comodinas y traidoras. Todas a coro van con Pármeno cuando afirma: "Por ser leal, padezco mal".

Guiada por el saludable consejo, la dama A coquetea con el C y provoca destemplanza en el A y en el B, pues éste ha acabado por amarla "desesperadamente". Pero el B, que no desea comprometerse porque sirve al A, revela sus celos de manera especial: hace creer a la dama A que no está celoso por sí mismo sino por "amistad" al galán A, ya que se ha dado cuenta de que la dama A le es infiel. Tal garabato, como es natural, aviva el amor de la dama A por el B. Llegado a este punto, Alarcón revela que la criada, en efecto, no ha obrado por generosidad sino porque el C le ha ofrecido dinero si la dama A le corresponde sólo para encelar al B. Y la astuta sirvienta, al engañar a la dama A, engaña al mismo tiempo al C y adquiere sospechosas ganancias. Este acto no es, naturalmente, criticado.

Pero el B, celoso del C, escucha en algún lugar sin ser visto. El C, por su parte, se ha puesto de acuerdo con el A y, a fin de favorecerlo, se hace pasar por él y declara su amor a la dama A delante del B quien, al escucharlo, acrecienta los celos, pero a él ya no le importa porque cree perdida su causa, digamos, sin remedio.

A este punto, Alarcón, llegada la Tercera Jornada de la comedia, no tiene otro remedio que romper la red impelido por el tiempo dramático. Todo entonces se arregla en una forma tan sencilla que resulta pasmoso el feliz desenlace en relación con la urdimbre que lo precede. Éste se prepara con una escena magistral: el galán X hace como que corretea a la dama A para cazarla y ponerla, quizá, en su inventario erótico. Interviene el C: salen al viento las espadas y el combate se resuelve con una caravana que arroja al piso sombrero y plumas de faisán. Un galán más, muerto en la Primera Jornada, no llena de lágrimas, sino de carcajadas, al espectador. Tal accidente hará confusión de identidades entre los galanes B y X. Ahora llega la paz; la quietud anuncia la felicidad y los personajes restantes se retiran con inefable gracia a quehaceres por el espectador siempre ignorados.

Pero ahora veamos ya no el esquema del enredo, sino los equívocos parlamentos que éste, por lo general, aloja. Al levantarse el telón de *Mudarse por mejorarse* empiezan a brillar, en ordenado abigarramiento, las líneas infinitas de los subterfugios y las trampas, complicadas en curva que asciende para formar, en lo alto, una cúpula de locas situaciones, sostenida por columnas que simbolizarían el retorcimiento de los caracteres. Y ya que de analogías hablamos, pondremos virtualmente frente a nosotros una construcción semejante a la de los suntuosos altares barrocos, donde la profusión del oro (en el retablo del teatro, las palabras) da idea aproximada de la compleja expresión de los espíritus españo-

les del xvii. Y allí, en el dorado y conceptuoso lenguaje, se sabe que esta comedia se basa, para variar, en algo que hemos venido masticando, sin llegar a tragar: la "mudanza". Se trata de cambiar de piel como se cambian de zurrón las serpientes, siempre y cuando se gane algo, lo que el interesado juzgue como valioso: la amistad, el amor, el dinero, una joya o lo que el espectador desee agregar. En fin, se gana otro zurrón. Mudar sería, pues, atrapar un estado, una persona o una cosa de los que carecemos. ¿No somos los hombres vilmente avariciosos?

Y es el caso que don García abandona o deserta a Clara por Leonor, más joven y más bella. Este gusto, aparente, es definitivo. El acto se hace sin impunidad porque, si bien es cierto que no hay matrimonio de por medio, y que don García por naturaleza es voluble, no lo es menos que los demás también lo son, de modo que la oveja negra, en el rebaño negro, no ofrece dislate. Pero ¿en qué se ampara, verso a verso, esta mudanza? ¡Ah! "El mudar de pareceres / con causa de sabios es. / La mudanza es liviandad / cuando, con nuevo accidente, / le da casusa solamente / la propia felicidad". Pero como Leonor ve en el horizonte de su vida a un marqués, da la espalda a don García, por quien ha traicionado a Clara, su tía, porque uno le conviene más que el otro. Como es inteligente (así son las mujeres de Alarcón) sabe sacar partido de la situación: "No imaginéis, don García / que cuando estas cosas digo, / nuestras mudanzas castigo, / antes disculpo la mía". "Dos años fuistes amante / de doña Clara, y por mí / dos años de amor os vi / olvidar en un instante: / según eso, no os espante / si hoy por el Marqués olvido / nuestro amor, de ayer nacido, / pues debéis considerar / cuán fácil es apagar / centella que no ha prendido. / Demás que yo, don García, / tengo causas más urgentes; / que en vos miro inconvenientes, / si en el Marqués mejoría. / Amantes sois de mi tía: / mal

hice en daros favor, / y mudarme no es error, / antes digno de alabanza; / que es mérito la mudanza / cuando es delito el amor”.

La vida así resulta cómoda, agradable y divertida. Pero al final ¿qué le pasa a don García? Se casa con Clara así, porque sí, sin escarbar las entretelas emocionales porque, dicho sea con vigor, ninguno las contiene.

La obra descansa sobre la base de la falta de consistencia sentimental, aunque sobra por el lado del entusiasmo por las apariencias. El dinero, la belleza, la fama (entendida como posible exhibición) los obsesiona. Y así, como hemos podido constatar, estas personas dramáticas transitan por el mundo esgrimiendo armas que, vistas con cierta perspectiva, resultan inmorales. El chisme, el equívoco consciente, la mentira, el cohecho son capas superpuestas para velar —en una forma premeditada— la vida en cuanto realidad ya que ésta tiene, además de tales características, otras muchas que Alarcón nos irá ya develando, ya ocultando. Se subraya, así, que ningún personaje se conforma con lo que las propias circunstancias le ofrecen, pero que, para medrar, recurre a medios faltos de honestidad, lo que es o sería condenatorio en mentes que, como las suyas, paradójicamente pendientes están del honor, la honra, la fama y la buena reputación de lo que, sin embargo, se mofan: “¡Qué cosa para mi amor / ¿en riesgo mi honor / ¡No es nada!...”

Pero este atropello a la moral es con el propósito de divertir al espectador ya que tales violaciones no están hechas desde un punto de vista rigurosamente ético. Si de ello estamos conscientes y no se olvida, además, que el enredo se complica más y más, el resultado que arroja la comedia es de una franca comicidad. Y no es que Alarcón sea el único, de entre los dramaturgos de su tiempo, que guste del enredo, pero en él no hay ninguna índole moral o psicológica que se entrelace a las mallas de la vertiginosidad de su teatro. Da la impre-

sión, por lo contrario de que el enredo se sostiene únicamente por sí mismo; que su interés es dramático, sin tener nada que ver con otro tipo de valores humanos. Dicho de otra manera, como ya lo indicamos, es el enredo por el enredo: nada más.

Si se ven con detenimiento, estos seres carecen de ciertos resortes que mueven a los hombres en la realidad, digamos, fuera del escenario. Generalmente viven atentos a su ingenio y a lo certero y deslumbrante de su inteligencia, llena de frases peligrosas y envenenadas. Están, como quien dice, al asalto. Pero ya sabemos que hay algo más: su amplia y siempre retroalimentada imaginación, semejante a la del público asistente a *El retablo de las maravillas*. Ello los vuelve innecesariamente complicados, sorprendentemente veleidosos y gratamente oscuros, sin posible identificación. Son, en una palabra, los seres que saben embaucar, hechizar y... abandonar a lo don Juan Tenorio o Casanova.

Por don García o por Leonor —al contemplarlos desenvolverse con tanto aplomo y elegancia por el escenario—, el espectador siente una simpatía no exenta de envidia, pues son seres libérrimos para llegar al regocijo, a lo asombroso, a lo inusual. El suyo es el “Jardín de las delicias” pero sin su correspondiente infierno porque todo los aparta del sufrimiento o de algo acaso peor: el aburrimiento. Tal espectáculo, vibrante y alado, sólo es factible si tenemos en cuenta que carecen de sensibilidad o, en el mejor de los casos, de inteligencia sentimental, ya que las hay de todas. Eso es lo que Alarcón, graciosa y perversamente, les ha robado. Sus posturas son caricaturas de la vida, sin sinceridad espiritual ninguna. Sólo por esta condición transitan sin temor por zonas que a otros les causarían dolor, desesperación o angustia aunque proclamen, a voz en cuello, lo contrario.

Por eso es paradójico y brillante que estas comedias estén libres de verdaderos problemas. No se arriesga la

vida, ni el alma, porque no están comprometidos ni con la muerte ni con el amor ni con el arrepentimiento religioso o moral. Las pasiones de los hombres tienen una apariencia vibrátil y confusa, exhibiéndose con el rico ornamento de la palabra. Porque todo obedece a una construcción apriorística, vigorosamente intelectual, a la que se añade el lujo de la fantasía, consistente en cambiar un objeto cotidiano por uno suntuario, o aún cosas del pensamiento, plagado, como se le llamó tradicionalmente, de "conceptos". Sobre este bastidor es casi innecesario añadir que da lo mismo, por ejemplo, que la dama se enamore del galán, como que lo engañe; como da igual, también, que no se enamore o que diga desfallecer de celos, desvelos y desesperanzas. Esto no es una falla de la comedia alarconiana, puesto que, por otra parte, la perfección de los veleidosos versos, así como la sabiduría del entramado, dan a este teatro un sentido artístico profundo. Tal sentido, que es seguridad en ellos, los personajes mismos, les permite vivir cómodamente dentro de la incomodidad que es el enredo, sin que los acongoje mayormente el cúmulo de nubecillas que presagian tormenta.

En vano gritan o pelean y sacan la espada o se acuchillan; en vano porque, en el fondo, son impenetrables, diabólicamente ellos mismos. Así las cosas, el espectador goza porque el engaño no lo es de verdad. Por el contrario, queda ilusionado al adentrarse en los caminos de la más legítima ficción. Lo que hace es "pasarla bien" con este supuesto destrozamiento interior al que lo conducen tan originales mecanismos "humanos" que en rigor son exclusivamente perfiles, diseños, fantasmas. Y si ellos son, para nosotros (puesto que carecen de sensibilidad) una humanidad distorsionada, nosotros seremos, para ellos, una humanidad caduca, endeble y enfermiza, sin vigencia posible. Por eso la diversión que nos entregan es reversible y dual el juego de ilusiones.

La imagen de la vida es, pues, trunca. Libre de nuestros agobios, se convierte en un fino sentido del humor del que, en general, difieren sus contemporáneos: otro es el de Tirso, Cervantes o el Calderón de *La dama duende*, valga el caso. Pero volviendo al cuento del retrato y del autorretrato ¿se conecta la obra con el dramaturgo? No es, de ninguna manera, que Alarcón carezca de sensibilidad; al contrario, me atrevería a decir que la suya fue tan maltratada que, para no ser herido, la oculta en la cueva del buen humor. Por eso ambos —él y sus comedias— aman sin dolor, fórmula que, fuera de su teatro, contraría su verdadero ser. ¿No será, pues, que en esa forma el escritor impide que la amargura de su propia vida invada la vida literaria? En este sentido, su teatro es una autobiografía contada al revés, de signos equívocos y paradójicos.

Alarcón es el gran humorista del siglo xvii español, a quien sólo Cervantes aventaja. Para ambos todo resulta válido porque la realidad es vencida en el teatro y se disgrega en *El Quijote*. Una sola verdad no es sólo triste, sino absolutamente grosera. Con esto llegamos al final de una representación hipotética, no importa cuál, guillotizada con frases acomodaticias y falsamente redentoras. Tal es su vencimiento; tal su triunfo. Entre tanto, el amor enredado, preso en la malla de su propio vértigo, nos permite aplaudir y salir convencidos de que mejor es la escena en un teatro al que vemos de lejos, que la comedia diaria que nos acosa sin belleza.

SERGIO FERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y Letras.