Los juegos amorosos en *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón

Ana María Del Gesso Cabrera
Universidad Autónoma de Puebla

No amaba, y amaba amar; buscaba lo que
podría amar, enamorado del amor
SAN AGUSTÍN.

Según Charles Aubrun "la obra de teatro [del siglo XVII] aparece como resultado de una operación artificiosa [...], es una especie de tablero de ajedrez en el que no se puede mover un peón más que teniendo en cuenta la posición de los otros peones y según las reglas que fijan su desplazamiento".[1] Comentario que nos demuestra claramente la precisión y el respeto a los cánones que debían caracterizarlas. El molde seguía siendo más o menos el mismo de la comedia creada por Lope de Vega y se mantendría mucho tiempo más. Esta recurrente estructura de las obras de teatro toca a Ruiz de Alarcón y nos remite a la sociedad española que conoció y "sufrió muy de cerca" este autor y que abarca el reinado de Felipe III y el ascenso al trono del IV de ellos (1621).

Al morir Felipe II (1598), su heredero, el rey Felipe III, "el Prudente" —eufemismo que indicaba su extrema dificultad en tomar decisiones— que debió cargar con las deudas y fracasos del reino, delegó el poder en sus favoritos, quienes actuaron en forma extremada y provocaron la bancarrota económica de

[1] Charles Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968, p. 102.

muchos grupos sociales e instituciones. El ejército de mendigos, bandoleros y quebrados deambulaba por España entera. Pero más allá del mundo de los mendigos, los ladrones y los pícaros, había un enorme vacío extendiendo los brazos hasta las alturas de la nobleza. En ese vacío se encontraban suspendidos los hidalgos, y un poco más arriba los caballeros, hasta llegar a la cima de la sociedad: los grandes. Éstos gozaban de múltiples privilegios. En el resto de los grupos sociales, la inflación y la devaluación pintaban un panorama devastador, generalizado, insólito e insultante para la nación que había conquistado México y Perú. Época de decadencia que tiene sus orígenes en la corrupción de los favoritos y asociados que por el virulento afecto a negociaciones indignas, condujeron al imperio al desastre económico, social, político y militar.

El conflicto español de la Edad de Oro se da entre el orden oficial y el desorden extraoficial. Entre ambos, surgieron múltiples respuestas que le impusieron su sentimiento de urgencia y, acaso, también, su belleza. Pues en esta prolongada tensión entre lo que es permitido y lo que es deseado, lo que puede verse y lo que debe permanecer invisible, lo dicho y lo callado, hay una belleza pictórica, verbal y dramática más elocuente que cualquier silencio. Todo esto coexistió en España, y curiosamente a pesar de la intolerancia, la corrupción y la incompetencia de la monarquía, el siglo XVII muestra el mayor florecimiento de la cultura: es la época gloriosa de la literatura y de la pintura en España, la era del Greco, de Velásquez, Zurbarán y Murillo, de los dramaturgos Lope de Vega, Calderón, de los poetas Quevedo y Góngora y del novelista Cervantes[2], sin olvidar al mexicano radicado en la península Ruiz de Alarcón que hoy nos ocupa.

Los personajes de las comedias alarconianas son tomados, generalmente, de la nobleza que presenta los estereotipos propios de esa clase; sus protagonistas se muestran como fiel reflejo de lo que la sociedad era: un espejismo. Se vivía de apariencias, se alimentaban las ilusiones y se jugaba a estar inmersos en la frivolidad de un mundo cortesano agrietado por los desatinos, la mentira y las falsas posturas.

Las obras de teatro cumplían el objetivo de "reordenar" el caos, de "maquillar" los defectos y de marcar el camino "recto" para una convivencia menos desequilibrada. Tenían, en definitiva, una función social didáctica, compensatoria, de "satisfacción sustitutiva", según Freud, o como exclamaría Nietzsche: "Lo que debe de haber sufrido este pueblo para haberse vuelto tan hermoso",[3] ha-

[2] Véase Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Taurus, Madrid, cap. VII.

[3] Norman Brown, *Eros y Tanatos*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 75.

ciendo referencia a otra circunstancia histórica, pero cuyo comentario se acomoda perfectamente a lo que estamos sosteniendo.

La representación servía para aleccionar y ponía en su lugar lo que los gobernantes no eran capaces de hacer. Las comedias, y las del mexicano no eran la excepción, siguen a pie juntillas el modelo de "orden-desorden-orden". Es decir, luego de los malos entendidos, los enredos, los engaños, todo se aclara y todo entra en el curso debido: una vez más el caos fue vencido.

Es de notar que "los personajes [...] femeninos alarconianos, generalmente acaban por conseguir la felicidad después de ver, gracias a una sucesión de pruebas, que estaban equivocados en su interpretación de la realidad: así Ana en *Las paredes oyen*".[4] Una rica y hermosa viuda es asediada por varios galanes, pero al final alcanza lo que pretendía y consagra una unión amorosa positiva, equilibrada, por libre decisión; en otras palabras, llega al verdadero amor, dejando en su andar las hipocresías y las mentiras que la envolvieron en un mundo de sombras.

La producción dramática posee entonces, como nota personal, la armonía y el equilibrio; Josefina Iturralde opina al respecto:

> estos elementos forman, también, parte de la estructura dramática; las parejas amorosas se construyen de acuerdo al carácter de los personajes. Con esto quiero decir que aquél que engaña, o procede indebidamente, le corresponderá un semejante en características morales. Hombres y mujeres van tomando —según la acción se desarrolla— un camino que los unirá al final [...]. Con una inquietante frecuencia, los galanes que pertenecen a la gran nobleza —duques, marqueses y hasta príncipes y reyes— son presentados como avasalladores del honor femenino. Todos ellos se singularizan por, digamos, un violento apetito sexual. Si la mujer que "aman" no cede a sus pretensiones eróticas, será atacada sin compasión; la dama se ve forzada y, cuando menos, el intento de violación será llevado a acabo [...] el contraste de estos galanes (de gran apellido y título) y el resto de los que no lo son tanto, resulta significativo, por frecuente. Los ejemplos menudean: Mendo en *Las paredes oyen*, el príncipe en *Los favores del mundo*, el duque Alberto en *Todo es ventura*, Don Diego en *La cueva de Salamanca*, el rey en *Los pechos privilegiados* [...].[5]

Todos, de una forma u otra, son derrotados.

---

[4] Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, El Colegio de México, México, 1989.

[5] Josefina Iturralde, "Juan Ruiz de Alarcón: un punto de vista crítico", en *Espectáculo, Texto y Fiesta*, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México, 1990, p. 38.

Sabemos, por la acción dramática, qué pasa alrededor de doña Ana fuera de ella, pero ¿qué es lo que sucede en su interior? Ana vacila entre lo que cree sentir o realmente siente por don Mendo, hombre atractivo y envolvente y lo que de él ve y escucha o lo que de él, finalmente, descubre. Se acrecienta la duda cuando aparece y le declara su amor don Juan, hombre poco agraciado físicamente, que obliga a declarar a Ana: "[...] ¡qué mala cara y mal talle de don Juan!", pero que es el enamorado incondicional que pone toda su pasión a su servicio y que sabe esperar, pacientemente, el momento oportuno para desenmascarar al interesado de Mendo (galán que queda "suelto" al final de la obra).

Ana vence las pruebas que la vida le pone y aclara sus sentimientos. Esas pruebas son como las reglas de un juego, se deben seguir y se deben manejar a libre arbitrio. Con ellas o a través de ellas, se puede perder o triunfar.

Las comparaciones que Ana hace entre sus pretendientes son inevitables y las constancias de la traición contundentes. Ante el desengaño, ella se muestra insegura, es utilizada y burlada, pide consejos, escucha, está perturbada. En esa confusión apuesta, se arriesga y al final triunfa, pero se aventuró. La destreza en el manejo de las normas del juego la favorecieron.

El amor toca a Ana y ella sufre los cambios y desvaríos que le provoca. Salvando las distancias y las perspectivas, podemos afirmar que son los mismos sentimientos encontrados que mostrará doña Ana, de Zorrilla, en *Don Juan Tenorio*, cuando de ser una convencida y cándida novicia que dedicaría su vida a Dios, siente el fuego abrasador de la pasión por el conquistador y ya no podrá vivir en paz ni de día ni de noche:

No, don Juan; en poder mío
resistirte no está ya;
yo voy a ti, como va
sorbido al mar ese río.
Tu presencia me enajena,
tus palabras me alucinan,
y tus ojos me fascinan,
y tu aliento me envenena.
[...] Yo lo imploro
de tu hidalga compasión:
o arráncame el corazón
o ámame, porque te adoro.
(IV, III).

Y es el mismo dolor de amor que lucha, de manera desgarradora, en el interior del personaje de la Novia en *Bodas de Sangre* de García Lorca:

Estas manos, que son tuyas,
pero que al verte quisiera
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
te pondría una mortaja
con los filos de violetas.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
[...] ¡Ay qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.
(III, I)

Esas mudanzas, esos pesares, son el amor y la pasión que invaden sin permiso y sin contemplaciones el mundo interior y el físico. Causan dolor, pero también causan placer.

Hay un juego, un vaivén lúdico peligroso pero placentero que está en toda cultura, que es "no intencionado, y no obstante en cierto sentido significativo". Es el modo erótico de la actividad, es esa actividad que, en el goce de la vida, une al hombre con los objetos (o con los sujetos) de su amor. De acuerdo con Freud, la esencia última de nuestro ser es erótica, y exige una actividad que concuerde con el principio del placer. En el juego interviene el placer, se alcanza el placer y tiene vital importancia el cuerpo, aceptándonos como el dualismo carne y espíritu. Además, jugar, estar en el juego, es hacer uso del libre ejercicio de nuestra voluntad.[6]

[6] Véase Norman Brown, *op. cit.*, segunda parte.

Ana, el personaje protagónico de *Las paredes oyen*, juega, se atreve a meterse en el mundo como parte de un juego en busca del placer que ocasiona la búsqueda y el logro del amor. Además, Ana quiere amar, tiene necesidad de amar, porque se ama y tiene claro que la vida es mejor con amor. Ella, a pesar de estar cumpliendo las novenas prometidas a San Diego en Alcalá de Henares, viaja a Madrid a hurtadillas para "gozar" de la Fiesta de San Juan. Juega en su interior con las propuestas amorosas de dos disímiles amantes y juega en lo exterior con sus viajes y actividades que significan serios riesgos. Se aventura en ambos espacios (lo interior y lo exterior), juega en los dos.

> El sujeto que ama, a la vez, quiere amarse a sí mismo y satisface este amor, tortuosamente, amando un objeto como él mismo o encontrando un objeto que lo ame a él como él se ama a sí mismo. Esto es el narcisismo. Sin embargo, la verdadera cuestión consiste en desarrollar un amor que no se base ni en el odio del yo ni en la necesidad de poseer, sino en la aceptación del yo, en la actividad del yo, en el goce del yo. Este Eros narcisista es reconocido como el acto en que la libido va hacia los objetos desde el "depósito narcisista". El pensamiento de Freud está inhibido por una concepción del Yo y del Otro como posibilidades que se excluyen mutuamente. La imagen de Narciso en el mito y en la poesía apunta a otra dirección: Narciso necesita un estanque, un espejo en el cual mirarse para verse a sí mismo, para ver el reflejo de sí mismo; el psicoanálisis plantea la necesidad del Otro más arraigada: tanto Narciso como el narcisismo deberían ser una fuente de juego y de exuberancia erótica.[7]

Los personajes de *Las paredes oyen* están plenamente identificados con el sentimiento narcisista y se mueven en ese plano de caracterización. Tanto los hombres como las mujeres buscan, por distintas vías, el amor; actúan de determinada manera por lograrlo y son gobernados por este sentimiento. Más aún, algunos de ellos, se deslizan hacia el dominio de lo instintivo. Y así resulta que los similares se atraen.

En muchas culturas se ha creado un antagonismo entre el amor y el juego, dos elementos infaltables en cualquier tiempo y lugar. El psicoanálisis sugiere que la humanidad no saldrá de la insatisfacción y de la enfermedad mientras no se supere esta antinomia. La antítesis del instinto sexual y del instinto de conservación está reemplazada por la antítesis de Eros y lo que Freud llamó el instinto de agresión, o instinto de destrucción o de la muerte (Tanatos).

---

[7] *Idem.*

La polaridad esencial de la naturaleza humana no es el hambre y el amor, sino la ambivalencia amor y deseo de poder, amor y odio, presente inexorablemente en el ser humano. Este juego entre el amar y el odiar no es innato, de hecho, en sus últimos escritos Freud atribuye al ego una tendencia esencial a "reconciliar" los dualismos y los conflictos que acosan al hombre.[8]

Mendo, el joven apuesto, rico y afortunado, representa, paradójicamente, ese lado oscuro, siniestro, agresivo. Para él todo es válido para poder lograr sus fines, incluso, no importa acceder a Ana por las "buenas" o forzándola para hacerla caer en la emboscada urdida. Finalmente, el "cazador" es "cazado" y abandonado a su suerte ("¡Todo lo pierdo! ¿Para qué quiero la vida?") expresa desesperado, en la última escena de la obra.

El aspecto conciliatorio está dado en la unión del Conde y Lucrecia y en la anunciada boda de don Juan y doña Ana; relación en la que triunfa el amor puro, la hermosura interior y la gentileza; en resumidas cuentas, la belleza del alma y no la física. Final feliz y, sobre todo, marcadamente moralizante, que queda demostrado en este parlamento de Ana en la última escena de la obra:

A don Juan la mano di,
porque me obligó diciendo
bien de mí, lo que don Mendo
perdió hablando mal de mí.
Este es mi gusto, si bien
misterio del cielo ha sido,
con que mostrar ha querido
cuánto vale el hablar bien.

[8] *Idem.*