Taxonomía del sistema monológico en «La verdad sospechosa»

Ellen Cressman Frye

William Paterson University of New Jersey

Para analizar la relación entre el actor y el espectador durante la representación de una obra teatral, resulta mejor empezar con el texto escrito y analizar en gran detalle, palabra por palabra, los recursos dramáticos empleados por el dramaturgo. Específicamente, se puede analizar cómo estos recursos forman un sistema de comunicación entre los espectadores y los actores. Los recursos dramáticos principales incluyen el soliloquio, el monólogo, el aparte, y las situaciones metateatrales, entre otros. Cada recurso dramático tiene varias sub-categorías y cumple múltiples funciones, casi todas ligadas a los espectadores y su mejor interpretación de la obra. Los recursos dramáticos derrumban la cuarta pared entre los actores y los espectadores, para establecer una vía comunicativa entre los dos grupos. Mediante el uso de estos recursos dramáticos, los personajes explican los sueños, cuentan las historias, revelan los secretos, comparten sus emociones, y ofrecen información privilegiada, todo para un mejor entendimiento de la acción dramática por parte de los espectadores. Más aún, por los recursos dramáticos, los espectadores descubren las motivaciones interiores del personaje; aprenden por adelantado el desarrollo futuro de la acción dramática; y reciben más información sobre la estructura complicada del argumento, de lo que pasó en el espacio diagético, o de lo que había ocurrido en el pasado dramático. En *The Semiotics of Theatre and Drama*, Keir Elam explica otra función de los recursos dramáticos: «These premeditated and 'composed' forms of actor-audience persuasion are in effect *metadramatic* and

metatheatrical functions... They appear to be cases of 'breaking frame'... but in practice they are licensed means of *confirming* the frame by pointing out the pure facticity of the representation» [1988: 90].

De vez en cuando el análisis de los recursos dramáticos de una obra teatral revela el uso muy significante de un solo recurso dramático en particular. Al estudiar *La verdad sospechosa*, el monólogo resulta ser el recurso dramático más importante, por muchas razones comunicativas, las cuales explicaré aquí. Este ensayo explora el sistema monológico en *La verdad sospechosa*, y en particular, el magnífico laberinto de mentiras expuesto por don García. Específicamente, examino la función concreta de los monólogos como vehículo para establecer los embustes en esta comedia, y además, empleando un sistema taxonómico, discuto la categorización de los monólogos mismos. Los monólogos cumplen las mismas funciones ya explicadas, pero en el caso de *La verdad sospechosa*, encontramos varios ejemplos del monólogo utilizado para mentir. Eso nos lleva a otra función concreta, la de permitir a los espectadores considerarse participantes activos de la acción dramática. Saben la verdad, pero la mayoría de los personajes, no; casi son cómplices de don García, el embustero. Los espectadores van especulando sobre las consecuencias de las mentiras y sobre la posible conclusión de la obra. El sistema monológico de don García es el elemento clave del texto, pues instiga la acción dramática y motiva las situaciones y circunstancias dramáticas. En síntesis, la comedia misma no funcionaría sin este sistema taxonómico de monólogos.

¿Qué es un monólogo? Es un discurso extenso hablado por un personaje y escuchado por al menos otro personaje, además de los espectadores. Aquí se nota la gran diferencia entre el monólogo y el soliloquio, un discurso extenso pronunciado por un personaje que está solo en la escena (o por lo menos piensa que lo está). En su libro *Genius and Monologue*, Ken Frieden nos dice:

> Monologue may be understood either as a static opposition to communicative dialogue or as a dynamic swerve away from prior conventions of discourse.... More significantly, monologue signals the active break from norms of ordinary language and is thus allied with innovation, deviant discourse, and creativity.... Monologue is, then, a set of literary and rhetorical forms that represent and accomplish individuality. [1985: 20]

A continuación, Frieden explica que no se limita la individualidad a la definición de establecer un discurso individual, sino se puede interpretar el «lenguaje individual» como un repertorio de varios tipos de discursos, comunes o no [1985: 21]. En *The Theory and Analysis of Drama*, Manfred Pfister explica, en cuanto a la clasificación del monólogo, que éste tiene que ser un discurso autónomo

e independiente, de bastante extensión [1988: 127]. Las múltiples categorías del monólogo incluyen el monólogo informativo, el monólogo interno, el monólogo descriptivo, el monólogo dialógico, el monólogo doble, el monólogo accidental, el monólogo de acción y el monólogo de comentario.

Los monólogos más típicos en las obras teatrales mundiales son los monólogos informativos, internos, descriptivos, de acción, y de comentario. Un monólogo informativo permite que los espectadores obtengan información con respecto a la acción dramática, los antecedentes de una situación dramática, o un personaje. La información puede ser esencial o simplemente superflua, de pura curiosidad. En cuanto al monólogo interno, Frieden lo define: «'Internal monologue' and stream-of-consciousness techniques purport to represent, or even to transcribe, fictional characters' internal speech» [1985: 169]. El monólogo interno permite a los espectadores escuchar los pensamientos y descubrir las emociones de los personajes. Es un recurso importante para aprender de la auto-opinión del personaje, y de vez en cuando las reacciones inmediatas suyas a un suceso dramático. El monólogo descriptivo generalmente no avanza la acción dramática, sino que describe un sitio o lugar, la ropa, las acciones, o los hábitos de un personaje, o cualquier parte del escenario, etcétera. En «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», Magdalena Cueto Pérez explica que este tipo de monólogo «funciona como suspensión o paréntesis argumental» [1986: 251]. Un personaje pronuncia un monólogo de acción para animarse o incitar a otros personajes a actuar. El monólogo puede describir la acción misma o simplemente puede estar constituido por un lenguaje persuasivo, para convencer a los oyentes. En términos de los espectadores, el monólogo de acción puede evocar una respuesta oral. En un monólogo de comentario, el personaje simplemente ofrece sus observaciones, opiniones, o cualquier comentario sobre la situación dramática inmediata, otra del pasado, o sobre el discurso, comportamiento o acción de otro personaje. Esta categoría de monólogo es útil para los espectadores en cuanto a la formación de sus propias opiniones sobre cualquier aspecto de la representación, sean los personajes o la acción misma, etcétera.

El monólogo doble y el monólogo dialógico son parecidos y ambos ofrecen dos discursos separados. Se interrumpe el monólogo de un personaje con el parloteo de otro. A continuación, el primer personaje continúa su discurso, y eso forma el segundo monólogo, y juntos los dos monólogos forman el monólogo doble. De vez en cuando las palabras del personaje segundo forman un monólogo también, y todos los monólogos yuxtapuestos constituyen otra subcategoría, el monólogo dialógico. Para los espectadores, estas clasificaciones pueden ser difíciles de seguir a causa de

las interrupciones y la alternancia entre hablantes. Se diferencian del monólogo accidental en que los personajes hablan separados en discursos extensos a propósito. El monólogo accidental es un discurso sin la intención de ser monológico, por parte del hablante. Los personajes hablan en forma dialógica, pero uno de los dos (a veces los dos) no le escucha al otro (o no se escuchan). La charla de un personaje forma un monólogo continuo, lo cual está interumpido de vez en cuando por el otro. Manfred Pfister explica que se interumpe la comunicación por la siguiente razón:

> the channel between the dialogue partners is severely disrupted or even non-existent (i. e., if they are physically or psychologically unwilling or unable to communicate), because they employ strongly diverging codes, thus causing incomprehension or grave misunderstandings, or, finally, because their referential contexts are so different that the minimum consensus required for communication to take place is missing. [1988: 129]

El resultado es una serie de monólogos accidentales simplemente porque los personajes no están comunicándose.

En *La verdad sospechosa*, hay 22 monólogos, la mayoría son informativos, descriptivos, internos, de acción y de comentario. Hay un monólogo accidental y tres monólogos dialógicos: estas dos categorías representan un aumento de complejidad del uso del monólogo al llegar a la época barroca. Además, sólo diez son monólogos de una sola variación; todos los otros cambian de categoría en cierto punto del discurso. Hay nueve monólogos en el acto primero, seis en el segundo, y siete en el tercero. Eso ya indica la regularidad del uso del monólogo: una función importantísima del monólogo es dar información al público, y por eso generalmente hay muchos monólogos en la primera parte de muchas obras dramáticas. Beltrán y García, el padre e hijo, tienen doce monólogos (seis y seis), y los otros diez monólogos son pronunciados por Tristán (tres), Jacinta (dos), Juan (dos), el Letrado (uno), Isabel (uno) y Lucrecia (uno). Tres de los seis monólogos de García cumplen la función de servir como vehículo para establecer sus embustes, para que pueda formular sus mentiras.

El primer monólogo en *La verdad sospechosa* es dialógico y consiste en dos discursos monológicos separados, hablados por Beltrán y el Letrado; es clave en términos de la estructura de la obra. El monólogo de Beltrán es informativo: los espectadores aprenden que el hijo mayor, Gabriel, había muerto y ahora García tiene que desempeñar sus funciones en la corte. Al final, Beltrán le pregunta al Letrado si García sufre de cualquier debilidad o vicio que le pondría en aprieto:

Beltrán. Si tiene alguna costumbre
que yo cuide de enmendar,
no piense que me ha de dar
con decirlo pesadumbre:
que él que tenga vicio es forzoso
que me pese, claro está;
mas saberlo me será
útil, cuando no gustoso. [Alarcón, 1990: vv 105-12]

El Letrado contesta en forma de un monólogo descriptivo e informativo. Primero, ofrece una analogía de la importancia de recibir información de antemano, para evitar posibles problemas; esta parte sirve de introducción breve. A continuación, enumera y describe todas las cualidades positivas de García (entre otras, es sagaz y magnánimo, etcétera), para amortiguar el golpe de la próxima parte. El monólogo llega a ser informativo en los últimos cuatro versos, cuando el Letrado alude a un sólo fallo:

Mas una falta no más
es la que le he conocido,
que por más que le he reñido,
no se ha enmendado jamás. [vv. 149-52]

El Letrado no quiere ofenderle a Beltrán, entonces no dice inmediatamente que García es embustero. Beltrán le pregunta: «¿Cosa que a su calidad / será dañosa en Madrid?» [vv. 153-54], y después de titubear un poco, responde el Letrado: «No decir siempre verdad» [v. 156]. La vacilación con la cual admite el Letrado la falta de García indica la lentitud con la cual se le va a curar a García de su «problema». Además, la desgana que el Letrado muestra antes de revelar el fallo de García refleja las futuras acciones de los otros personajes en cuanto a los embustes de García: Tristán ignorará las mentiras y Beltrán mismo tratará de cubrirlas. El monólogo dialógico y los últimos versos citados cumplen múltiples funciones claves para los espectadores. Primero, han aprendido información de fondo, en cuanto a la familia de García. Segundo, prepara a los espectadores para la futura acción dramática, para que no se queden confundidos con las mentiras de García. Además, saben de antemano que es embustero, y al escuchar los monólogos mentirosos, los espectadores pueden considerarse casi cómplices de García porque no admiten la verdad como los otros personajes.

El tercer monólogo en *La verdad sospechosa* es de Beltrán; es un monólogo de comentario y de acción. Discute lo feo del mal hábito de García, y para evitar

futuros problemas en la corte, decide casarle tan pronto como sea posible. El cuarto monólogo es de Tristán, y es descriptivo e informativo. Consta de un cuento, que sirve de aviso para García y de entretenimiento para los espectadores. En el quinto monólogo, Tristán llega a ser un cómplice activo de García, así como los espectadores (cómplices pasivos) anteriormente. Este discurso es descriptivo e informativo, primero describe todas las bellas mujeres que García conocerá en la corte, y luego le avisa:

Tristán. No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
suelen fingirse casadas,
por vivir con libertad. [vv. 321-24]

Los espectadores deben reconocer ya la ironía escondida en estas palabras admonitorias porque ya saben que García es el gran tergiversador. El discurso de Tristán se convierte en un monólogo informativo al final, cuando declara:

Y *así sin fiar en ellas*,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas. [vv. 361-64]

García toma en serio esta información, y al conocer a Jacinta y Lucrecia les dice que acaba de llegar del Perú y es sumamente rico; éstas son las primeras mentiras suyas. Tristán mismo sí es cómplice porque inculcó las ideas en la mente de García, y no le corrige delante de las mujeres.

El próximo monólogo es la primera de las tres mentiras monológicas de García. Esta primera establece la identificación errónea que construirá el fundamento de la situación dramática. Los otros dos aumentan la tensión y complican la acción dramática central de la obra. En su artículo «'That Dangerous Supplement': *La verdad sospechosa* and the Literary Speech Situation», Harold Veeser analiza los embustes: «Stretching on occasion to more than one hundred lines, these little novellas seem inimical to the rapid development that we associate with the Spanish *comedia*, and for that matter with drama in general» [1986: 51]. Las tres mentiras monológicas forman la base del texto; además, instigan y luego apoyan el desarrollo de la acción dramática. El primer monólogo de embuste consta de dos categorías, descriptivo e informativo. García se encuentra con don Juan que, sin saberlo, le da una idea a García: habla de un banquete anónimo celebrado en la ribera del río anoche, y García dice que fue el suyo, el que había celebrado con su dama. Luego

empieza a pronunciar el monólogo, ofreciendo detalles explícitos de la cena: «Las frutas y las bebidas / en fuentes y tazas hechas / del cristal que da el invierno» [vv. 717-19], y de su amante:

> Llegó en su coche mi dueño,
> dando envidia a las estrellas,
> a los aires suavidad,
> y alegría a la ribera.
> Apenas el pie que adoro
> hizo esmeraldas la yerba,
> hizo cristal la corriente,
> las arenas hizo perlas... [vv. 689-96]

El monólogo ofrece información falsa: García llegó a la corte ayer y todavía no tiene una dama. A continuación poco después del discurso monológico, García mira a la supuesta dama suya, doña Jacinta, la enamorada del propio don Juan. Los espectadores son cómplices del embuste: saben que García no celebró una cena anoche con su amante. Aquí tenemos otra oportunidad de discutir la situación de cómplice de Tristán. Después de escuchar la mentira de García, en aparte Tristán dice, «¿Qué fiesta, o qué dama es ésta / si a la Corte llegó ayer?» [vv. 625-26]. Permite que García continúe mintiendo en el subsiguiente monólogo mentiroso.

Los últimos tres monólogos en el acto primero son de Beltrán, Jacinta y Juan. Los de Beltrán y Jacinta forman otro monólogo dialógico: en un monólogo informativo y de acción, Beltrán le explica a Jacinta que ha arreglado el casamiento con García, y quiere que se case con él. Como respuesta en un monólogo de comentario y de acción, Jacinta reacciona a la propuesta y dice que sí, que conocerá a García. Más tarde, en un monólogo informativo, Juan acusa a Jacinta de haber estado en la ribera del río con García anoche. El primer monólogo en el acto segundo es de la criada Isabel, en el cual le ofrece a Jacinta comentarios con respecto a García. La supuesta interacción entre Jacinta y García creada por la primera mentira monológica de García nos lleva a la segunda, que se elaborará en el acto segundo.

Juan ya reprochó a Jacinta su presencia en el banquete y asumió la culpa suya; a su vez, Jacinta aceptó la petición de mano de García, para darle más celos a Juan. Mientras tanto, Beltrán había decidido reconvenir a su hijo por los embustes anteriores. Los discursos largos de Beltrán y García forman lo que quizás sea la secuencia monológica más complicada del Siglo de Oro: Beltrán pronuncia dos monólogos, uno tras otro, que juntos forman un monólogo doble, y pocos versos después, García empieza su propio monólogo. Los dos monólogos de Beltrán

seguidos por el de García construyen un monólogo dialógico. Los discursos de Beltrán son los únicos monólogos accidentales en el texto: en el primero, que es de comentario también, Beltrán discute el mal hábito de García y dice que la mentira es el peor vicio:

> Todos los vicios al fin
> o dan gusto, o dan provecho;
> mas de mentir ¿qué se saca
> sino infamia y menosprecio? [vv. 1460-63]

Interrumpe García, pero no con respecto a las palabras de Beltrán, simplemente dice que no miente y los otros que dicen que sí son los embusteros. No le está prestando atención a su padre, no le ofrece comentarios, no contesta la pregunta; por eso se categoriza el discurso como accidental.

Ocurre igual a continuación en el siguiente monólogo de Beltrán, que es el segundo discurso del monólogo doble. Le informa a García que va a sufrir muchas consecuencias negativas si continúa mintiendo. Dice Veeser: «Speech in this play models itself around literary forms: Don Juan shapes his around *capa y espada* plays and romance; the ladies, around the *comedia de enredo*; Don Beltrán, around the honor play and the prose genre of advice to a son» [1986: 71]. Se convierte en un monólogo de acción cuando dice Beltrán:

> Y agora porque entendáis
> que en vuestro bien me desvelo,
> sabed que os tengo, García,
> tratado un gran casamiento. [vv. 1492-95]

Interrumpe García, pero no directamente en repuesta a las palabras de Beltrán; habla aparte, exclamando el nombre de su amada Lucrecia–Jacinta, pero Beltrán no oye nada y continúa hablando. García interrumpe otra vez para quejarse, y Beltrán exclama, «¿Qué es esto? ¿No respondéis?» [v. 1506]. García habla aparte, luego dice que no puede casarse porque ya está casado.

Esta mentira forma la base del segundo embuste monológico en la comedia. Este discurso es el monólogo más largo del texto, 189 versos. Forma la tercera parte del monólogo dialógico con Beltrán, y además es descriptivo e informativo. Los detalles inventados son explícitos y exagerados, para que Beltrán crea que García ya está casado. Una ironía es que algunos de los detalles vienen directamente de la

situación que va desarrollándose con Jacinta. García se refiere a la vida suya para inventar esta historia, amplificando y esperando:

> A ésta pues, saliendo al río,
> la vi una tarde en su coche,
> que juzgara el de Faetón,
> si fuese Erídano el Tormes.
> .....
> Pasé su calle de día,
> rondé su puerta de noche,
> con terceros y papeles
> le encarecí mis pasiones,
> hasta que al fin condolida
> o enamorada responde. [vv. 1543-46; 1560-65]

A continuación, García explica que su padre don Pedro vino al aposento de doña Sancha, los encontró, y le forzó a García casarse con su hija. El monólogo se convierte en informativo:

> Hízose y en dulce paz
> la mortal guerra trocóse,
> dándote la mejor nuera,
> que nació del Sur al Norte. [vv. 1700-03]

Lo complejo de este monólogo es que toda la información es completamente falsa, en que no hay una doña Sancha, tampoco está casado García; la información errónea va a cambiar la dirección de la acción dramática. En cuanto a los espectadores, son cómplices de García en esta escena porque saben la verdad y no se la revelan a Beltrán. Inmediatamente, Beltrán le perdona a García y sale para resolver la situación, es decir, anular el casamiento ya arreglado.

Los últimos dos monólogos en el acto segundo son sueltos: uno es de Juan y el otro es de García. El monólogo de Juan es informativo porque le explica a García que la dama con quien cenó anoche es su prometida; el discurso se convierte en un monólogo de acción al final cuando Juan le desafía a García a un duelo. Después de escuchar el discurso de Juan, García le corrige (erróneamente), dice que la dama no es la misma, pero que van a batirse en duelo de todas maneras porque se ha ofendido su honor. Otra vez, Juan instigó una acción que pronto García elaborará en forma de embuste: será el tercero, en el acto tercero. El último monólogo en el acto segundo lo pronuncia García, y es un monólogo informativo para los otros perso-

najes y de comentario para los espectadores. Éstos saben que García está enamorado de Jacinta (pero piensa que se llama Lucrecia), y Jacinta se entera de que García la conoce y está enamorado. La ironía se encuentra en los siguientes versos:

García. Hoy vi vuestra gran beldad
la vez primera, señora;
que el amor me obliga agora
a deciros la verdad. [vv. 2064-67]

García ya le había dicho mentiras varias veces, y por fin es el supuesto amor el que le reforma. Claro, Jacinta y los espectadores bien podrían cuestionar si simplemente es otra mentira por parte del embustero.

En el acto tercero, hay siete monólogos. Los primeros monólogos son de Lucrecia, Jacinta, García y Tristán. El de Lucrecia es uno de los dos monólogos internos en la obra; en cuanto a esta variación del monólogo, Ken Frieden explica: «While internal monologue purports to represent internal speech with complete accuracy, this apparent proximity can be riddled with ironic distances» [1985: 177]. Les revela a los espectadores y a Camino sus propios sentimientos amorosos por García. Además, muestra su sagacidad en cuanto a los embustes:

Lucrecia. Que dado que es necedad
dar crédito al mentiroso,
como el mentir no es forzoso,
y puede decir verdad.
Oblígame la esperanza,
y el propio amor a creer,
que conmigo puede hacer
en sus costumbres mudanza. [vv. 2196-203]

Con tal que los espectadores hayan seguido las identificaciones erróneas de Jacinta y Lucrecia, este discurso puede servir para prefigurar la conclusión irónica de la obra. Dos escenas después, Jacinta pronuncia un monólogo de acción que sirve de aviso para Lucrecia, para que ésta no se quede engañada por García; otra vez se nota la ironía. Los espectadores son los participantes más privilegiados de la acción dramática: todos los personajes se dirigen directa o indirectamente a los espectadores, quienes aprenden mucha información adicional, por ejemplo, el amor secreto de Lucrecia.

El próximo monólogo de García ocurre en una escena metateatral, en la cual Jacinta y Lucrecia se disfrazan y cambian de identidad, para confundirle a García. Éste es un monólogo de comentario en el cual García se queja de su amor:

> ved cómo el amor ordena,
> recompensa al mal que siento;
> pues si yo llevé el tormento
> de vuestra crueldad, señora,
> la gloria me llevo agora
> de vuestro arrepentimiento. [vv. 2490-95]

Hacia el final de la escena, las damas salen y Tristán pronuncia su último monólogo, en el cual comenta sobre el amor que muestra Lucrecia por García. En referencia a la mentira monológica anterior, cuando había dicho que ya está casado, Tristán le dice a García: «El pensar que eres casado / la refrena solamente» [v. 2678-79]. El monólogo de comentario se convierte en un monólogo de acción al animarle a García a pedir la mano de Lucrecia, y nos lleva al tercer embuste monológico.

Tristán dice que no le ha visto a don Juan desde hace unos días, y en forma monológica García le explica a Tristán lo que le había pasado a Juan. La realidad es que iba a haber un duelo entre García y Juan, pero no ocurrió; no obstante, con gran detalle descriptivo, García explica que empezaron a batirse en duelo y se dieron golpes. El monólogo llega a ser informativo al final:

> Aquí fue Troya, saqué
> un revés con tal pujanza,
> que la falta de mi acero
> hizo allí muy poca falta;
> que abriéndole en la cabeza
> un palmo de cuchillada,
> vino sin sentido al suelo,
> y aun sospecho que sin alma. [vv. 2762-69]

Otra vez Tristán es cómplice de García; piensa que sí murió Juan, pero casi inmediatamente entra don Juan y Tristán exclama: «¿También a mí me la pagas? / ¿al secretario del alma?» [vv. 2780-81]. No puede creer que García le mienta a él también; pero la ironía es que a lo largo de la acción dramática Tristán escuchó varias mentiras de García, sin haber proclamado la verdad a los otros personajes. En un aparte, Tristán trata de defenderse: «mas ¿a quién no engañarán / mentiras también

trobadas?» [vv. 2784-85]. Quizás haya proclamado así los pensamientos de los otros cómplices de don García, los espectadores.

En fin, con rapidez llegamos hacia la conclusión, y los dos últimos monólogos del texto forman un monólogo dialógico: son los discursos de Beltrán y García. El primer discurso es un monólogo interno y de comentario: Beltrán emplea el discurso para liberar sus emociones en cuanto a las mentiras de su hijo y las consecuencias. Está completamente frustrado por la mancha en su reputación; hace una serie de preguntas acerca de los embustes y por qué los inventó. Exclama al fin:

> Si algún cuidado amoroso
> te obligó a que me engañaras,
> ¿qué enemigo te oprimía?
> ¿qué puñal te amenzaba
> sino un padre, padre al fin?
> que este nombre solo basta
> para saber de qué modo
> le enternecieron tus ansias. [vv. 2908-15]

Los espectadores se hacen una idea del amor paternal, que puede vencer cualquier humillación, incluso una tan grande y grave. Beltrán revela todas las emociones suyas, con las que algunos de los espectadores pueden identificarse.

A continuación, no puede quedarse enojado con García, quien a su vez responde en un discurso largo. El monólogo suyo es informativo y de acción. Primero, se excusa de sus embustes de la siguiente manera:

> Error fue, no fue delito;
> no fue culpa, fue ignorancia,
> la causa amor, tú mi padre,
> pues tú dices que esto basta. [vv. 2928-31]

Los espectadores y Beltrán saben que García siempre va a quedarse en la misma situación si no puede admitir su culpabilidad, es decir, aceptar su «problema». El discurso se convierte en un monólogo de acción cuando pide el consentimiento de Beltrán para casarse con doña Lucrecia. Al final del discurso, Beltrán mismo piensa que ésta fue otra mentira, pero sale para arreglar el casamiento con Lucrecia. En fin, todos se casan y, aparentemente, García aprendió la lección: los últimos versos de la comedia, pronunciados por Tristán, pueden servir de aviso para García

y los espectadores: «...que en la boca / del que mentir acostumbra, / es la verdad sospechosa» [vv. 3109-11].

Para concluir, queda claro la importancia fundamental de los monólogos en *La verdad sospechosa*. Los monólogos de los varios personajes instigan la creación por García de una serie de embustes ligados. Eso pone énfasis en la comunicación entre los personajes en la obra dramática, que nos lleva a la comunicación entre los personajes-actores y los espectadores, que a su vez llegan a ser casi personajes-actores también; sin duda, los espectadores activos pueden considerarse cómplices de García. Casi siempre saben la verdad completa, pero la mayoría de los personajes, no; por eso, los espectadores bien pueden ser cómplices del embustero. A lo largo de la obra, continúan especulando sobre las posibles consecuencias de las mentiras y la conclusión misma. El sistema monológico de don García es o telaraña o sarta de embustes: atrapa a los personajes; fuerza el desarrollo de la acción dramática; e instiga el desenredo que lleva a la conclusión. En su totalidad, todos los monólogos forman la parte fundamental de la obra, que no podría funcionar sin el sistema taxonómico de monólogos.

Bibliografía

Alter, Jean [1990]: *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Andrés-Suárez, Irene [1994]: «Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina* y *La Regenta*», *Versants: Revue Suisse des Litteratures Romanes*, 25, pp. 3-26.

Bustos, Alicia Ángela [1991]: «Monólogo interior y situaciones monológicas», en *Estudios de narratología*, ed. Mignon Domínguez de Rodríguez Pasques, Biblos, Buenos Aires, pp. 21-41.

Cueto Pérez, Magdalena [1986]: «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* [Universidad de Oviedo], 36, pp. 243-56.

Elam, Keir [1988]: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, New York.

Freiden, Ken [1985]: *Genius and Monologue*, Cornell University Press, Ithaca (New York, EE.UU.).

Issacharoff, Michael [1989]: *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford (California, EE.UU.).

Pfister, Manfred [1988]: *The Theory and Analysis of Drama*, trad. por John Halliday, Cambridge University Press, New York.

Quintero, María Cristina [1985]: «Dramatic Convention and Poetic Discourse: Dialogue, Monologue and Aside in Luis de Góngora's *Las firmezas de Isabela*», *Bulletin of the Comediantes*, 37.2, pp. 225-48.

Ruiz de Alarcón, Juan [1990]: *La verdad sospechosa*, ed. de Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid.

Thompson, Susan [1994]: «Aspects of Cohesion in Monologue», *Applied Linguistics* 15.1, pp. 58-75.

Veeser, Harold A. [1986]: «'That Dangerous Supplement': *La verdad sospechosa* and the Literary Speech Situation», en *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, ed. Elias L. Rivers, Juan de la Cuesta Press, Newark, Delaware, pp. 51-71.