



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS

MOLIÈRE Y MARIVAUX:  
ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS OBRAS

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

P R E S E N T A:

IVÁN RICARDO ACEVES LÓPEZ

DIRECTOR DE TESINA:  
DRA. CLAUDIA RUIZ GARCÍA

2009





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para mi mamá, mi papá,  
el John,  
y con especial cariño para Agustín*

## ÍNDICE

Introducción	1
<u>Capítulo 1: El teatro cómico en los siglos XVII y XVIII.</u>	
1.1 La comedia en el siglo XVII, hasta la muerte de Luis XIV	3
1.2 La comedia en el siglo XVIII, hasta antes de la Revolución	7
<u>Capítulo 2: Molière y Marivaux.</u>	
2.1 Molière, y el teatro de su época	11
2.2 Marivaux, y el teatro de su época	12
<u>Capítulo 3: El clasicismo francés</u>	
3.1 <i>Plaire</i>	17
3.2 <i>Instruire</i>	18
3.3 La comedia de caracteres, y la “nueva comedia” de Marivaux	19
<u>Capítulo 4: Acercamiento formal a las obras</u>	
4.1 El parlamento largo	22
4.2 El parlamento corto	25
4.3 Las escenas	30
4.4 Los actos	33
4.5 Estructuras	35
<u>Capítulo 5: Lo cómico y la risa</u>	
5.1 Lo cómico en los gestos	39
5.2 Lo cómico en el lenguaje	39
5.3 Lo cómico en las situaciones	45
Conclusiones	49
Bibliografía	53

## Introducción

Drama es acción, en vivo. La experiencia de asistir a una representación teatral es insustituible; se demostró al sobrevenir la cinematografía. Y lo es quizá porque la ilusión teatral cautiva. El teatro es el arte que fascina los sentidos. Sus artificios mantienen alerta al público que observa cómo todo va cambiando ante él: los personajes, la escenografía, el sonido, la iluminación, la trama. Incluso si la obra prescinde de la gran producción, el actor, allí en el escenario, hablándonos o hablando consigo mismo, deviene irresistible.

A nivel personal, en el teatro, más he reído de lo que he llorado. Mas un día llegó que quise saber de qué reía o por qué. Aparecieron tantas dudas sobre la risa, la escritura teatral y el fenómeno social de este arte que pronto me di cuenta de la inmensidad de mi pregunta. Entonces, y para limitar la cuestión, surgió la idea de elaborar el análisis comparativo de un par de obras de dos dramaturgos franceses que me han hecho llorar y morir de la risa, Molière y Marivaux. Del primero elegí *L'école des femmes*, y del segundo *Le jeu de l'amour et du hasard*<sup>1</sup> porque ambas comedias me divirtieron -y lo siguen haciendo- y porque me interesaron sus personajes femeninos centrales. Así pues, el presente estudio es una respuesta –aún parcial- a los tres temas arriba mencionados, más mi interpretación sobre estas obras.

---

<sup>1</sup> Sinopsis de *L'école...* Arnolphe regresa a casa para desposar a Agnès, una joven aparentemente huérfana y de quien él se ha encargado desde siempre. Sin embargo, durante su ausencia, Horacio enamora a Agnès, y ambos burlarán las acciones de Arnolphe para separarlos. Arnolphe aventaja a su rival en tanto que éste le expone sus planes para quitarle la joven al tal Señor de la Souche quien es el mismo Arnolphe. Horacio parece perder definitivamente cuando de pronto aparece su padre acompañado por un amigo: es el padre de la muchacha reclamando sus derechos sobre ella. Finalmente Horacio y Agnès se casarán porque así lo decidieron sus respectivos progenitores.

Sinopsis de *Le jeu...* Silvia es casadera, y pronto llegará su pretendiente, Dorante, para que ambos se conozcan y si se gustan, se casen. Pero ella y él deciden disfrazarse de sus sirvientes, para poder así conocer mejor al otro antes de tomar una decisión. M. Orgon y Mario, el padre y el hermano de Silvia -y el espectador- son los únicos en saber de este cuádruple disfraz: Dorante se llamará Bourguignon, Silvia será Lisette; Lisette es Silvia y Arlequin tomará el lugar de Dorante. La comedia termina cuando, a pesar de todo, Dorante le pide matrimonio a Silvia.

Las historias literarias consideran a Molière como a un escritor del clasicismo literario francés, mientras que a Marivaux lo tratan como a un autor del siglo de las Luces. Sin embargo, en otro texto<sup>2</sup> no existe tal división, y se propone “clasicismos” para estudiar ambos siglos. Como si existiera una continuidad extratemporal irrumpida allí donde aparece el romanticismo del siglo XIX. Tomaré ambas propuestas: ¿Qué tienen en común y cuáles son las diferencias entre el teatro de Molière y el de Marivaux? Para dar una respuesta, se hace necesario analizar tres niveles de la escritura de teatro cómico.

El primero de ellos es el de los aspectos materiales, económicos y políticos de las escenas parisinas en el tiempo en que trabajaron ambos dramaturgos, porque recreando el fenómeno teatral globalmente podrá el lector actual ocupar el mismo asiento que el espectador de antaño, y así entender mejor las comedias. Luego se hará la descripción del texto dramático en todos sus componentes: parlamentos, escenas, y actos, pues así se revelarán semejanzas y diferencias que repercutirán en el cómo nos hacen reír estas obras. El tercero será indagar qué es lo cómico en ambas obras y por qué nos hacen reír. Estos son los temas que desarrollaremos en el presente estudio comparativo. Ahora bien, para formular mi opinión sobre estas comedias hay dos consideraciones de partida que serán tratadas ampliamente más adelante, pero por el momento baste con decir que una de ellas es pensar que la comedia clásica francesa fue concebida, en primer lugar, para agradar al público heterogéneo que asistía las representaciones, y en segundo lugar, como una herramienta para la instrucción del espectador.

---

<sup>2</sup> Jean-Charles Darmon y Michel Delon, *Histoire de la France littéraire, Classicismes XVII-XVIII*.

## Capítulo 1: El teatro cómico en los siglos XVII y XVIII

### 1.1 La comedia en el siglo XVIII, hasta la muerte de Luis XIV.

Condenado por la Iglesia, y desdeñado por los sabios, el arte del teatro cómico habría de ser reivindicado por las personalidades políticas más importantes del reino. Hasta principios del siglo XVIII este género había sido relegado, en Francia, a las representaciones callejeras heredadas desde la Edad Media, pero el nombramiento del cardenal Richelieu como ministro del rey, en el año de 1629, repercutiría en beneficio del teatro. Ese mismo año se inaugura “la centralisation théâtrale avec l’installation définitive dans la capitale de deux compagnies de comédiens”<sup>3</sup>. Por un lado en el “Hôtel de Bourgogne” será instalada la “Troupe royale”; mientras por otro, y casi simultáneamente, la “Troupe du roi” ocupará el recientemente acondicionado “Théâtre du Marais”. La eclosión del género se prosiguió en los siguientes reinos. Así, durante la regencia del cardenal Mazarino los comediantes italianos serán instalados en 1653 en la sala del “Petit-Bourbon”. Luego mudaron de sede en 1668,- cuando reinaba Luis XIV-, al terminar la rehabilitación del “Palais-Royal” que compartieron con una cuarta compañía: se trata de la nueva “Troupe du roi” dirigida por Molière. El teatro cómico fue pues revivido por el Estado quien no sólo financió teatros y compañías, sino que reivindicó el oficio de comediante.

Estado absolutista y teatro sufrieron las mismas vicisitudes. La estructuración del poder centralizado- cuyas contribuciones materiales favorecían la producción teatral- no se produjo sin dificultades. Richelieu muere en diciembre de 1642; unos meses después el rey Luis XIII. Dado que Luis XIV es aún un niño, y por efecto de la ley sálica, la reina debe ceder el poder a un hombre: es el cardenal Mazarino quien ahora dirige la

---

<sup>3</sup> Jacqueline de Jomaron, *Le théâtre en France*, tomo I, 144.

monarquía. Pero él era un italiano a la cabeza del reino, visto como un extranjero deseoso de someter a los nobles de toda Francia. Era cuestión de tiempo para que explotara la rebelión de la Fronda (1648-1653). La estabilidad del reino se viene abajo, arrastrando con ella la permanencia de las representaciones teatrales, y poniendo en peligro las salas de la capital. Los dramaturgos se quedan sin mecenas quienes, o están demasiado ocupados conspirando contra el cardenal, o combatiendo a favor del nacimiento del Estado. “Cependant, dès 1656, une reprise de l’activité théâtrale se manifeste. Après la Fronde, de nouveaux mécènes privés apparaissent[...].”<sup>4</sup> La Fronda fue pues aplastada, y ello devolvió la calma a los escenarios parisinos. El ministro había triunfado: el trabajo posterior será consolidar el Estado absolutista.

El naciente Estado había encontrado razones suficientes para subsidiar a artistas y sabios, pero sobre todo alentar las representaciones teatrales. En la corte, el espectáculo teatral era convertido en propaganda pro-monárquica. Los nobles participaban en las fiestas de Versalles, en las que por el lujo y la ostentación el rey “manifeste sa surpuissance éclatante aux yeux de ses courtisans -l’ancienne noblesse enfin mise au pas et réduite au rôle de figurante”.<sup>5</sup> En *Plaisirs de l’île enchantée*, escrita por Molière, el rey Luis XIV ocupa el centro alrededor del cual gravitan las otras fuerzas políticas. Nobleza y nueva burguesía tienen, ambas, lugares prestigiosos, pero siempre satelitales. El naciente Estado moderno se sirvió del drama para domesticar a la nobleza.

Richelieu, Mazarin, Louis XIV accordent au théâtre un rôle politique dans leur stratégie de prestige et les comédiens se font les interprètes de la grandeur monarchique. Sous Louis XIV, ils doivent leurs services au roi, font partie des artistes officiels de l’État, collaborent activement aux plaisirs et à la vie brillante qui retient à la cour une noblesse désormais sous surveillance.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, 146.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 149.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 164.



Las suntuosas fiestas versallescas tenían esa finalidad avasalladora. La regulación del Estado en el teatro también es patente en las obras que se representaban en los escenarios parisinos. No es casualidad que en Francia la historia o la política nacionales no hayan sido fuente temática para los dramaturgos, pues así se evitó que exégesis no oficiales agitaran los ánimos entre los nobles. Una llama que fue apagada a tiempo: el escándalo suscitado por *Le Cid* fue primeramente de orden político y no dramático. En efecto, la obra de Corneille desató la furia de los nobles hacia el ministro Richelieu quien les había abrogado en 1626 el derecho hasta entonces incontestable de portar armas y batirse en duelo. Entonces, la recientemente creada Real Academia (1634) y los sabios que trabajaban en ella supieron desviar la tensión política hacia otra parte, no sin obligar a su autor a suprimir aquellos versos apologéticos del duelo<sup>7</sup>. El final de la obra tiene un mensaje claramente pro-monárquico, pues presenta a un Don Rodrigo sometido a la voluntad de su soberano. El arte teatral fue investido con funciones políticas y sociales (como lo están los medios de comunicación de nuestra época).

El desarrollo de la comedia en el siglo XVII se divide en tres periodos. El primero dura diez años, de 1630 a 1640, cuando resurge, influida por el género pastoril y la tragicomedia. De la primera imita el marco bucólico y el tema de los pastores que sufren por un amor ingrato o contrario a sus deseos. De la segunda absorbe el río de intrigas inacabables, de naufragos, de piratas, máscaras, y mentiras. Rotrou es quien mejor representa este tipo de comedia. Sincrónica, pero diferente, la comedia de Corneille exploró otras fuentes temáticas. Retrató sin crueldad ni claroscuros la sociedad en la que él vivía<sup>8</sup>, ofreciendo a su público una imagen en la cual reconocerse. El siguiente

---

<sup>7</sup> Roger Caillois, *Le Cid de Corneille*, 4.

<sup>8</sup> Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, [...] les six pièces qui vont de *Mélite* à *La Place royale* sont les comédies du milieu même de Pierre Corneille, [...] Il part bien de la réalité, de sa situation sociale, mais c'est pour la convertir en un jeu où il peut, lui Corneille, s'exprimer pleinement[...], 35-36.

bloque, de la década de los cuarenta hasta la irrupción de Molière, la influencia de la comedia española será acentuada. Scarron es el autor más brillante de este periodo quien, junto con el afamado comediante Jodelet, fue uno de los creadores del estilo burlesco. Al final viene Molière. Desarrolló la comedia de caracteres, la comedia-ballet y es considerado “le premier artisan de la politique-spectacle à laquelle le roi était tant attaché”.<sup>9</sup> Como lo vimos, el teatro cómico se desarrolló paulatinamente, pero tuvo sus contratiempos y, en el ocaso del siglo, fue amordazado por la censura.

El teatro cómico copiaba lo que en otros géneros literarios o países se producía. Corneille sería la excepción en este periodo de turbulencias, pero porque él buscó no depender de nada ni de nadie<sup>10</sup>. Creo que un arte nacional, propio y singular sólo puede surgir cuando la influencia extranjera se asimila, y luego se minimiza. Ello refleja que los artistas han alcanzado una cohesión ideológica interna que responde y hace frente a su contexto social e histórico propios. Pues más negativo que la crisis política –cuyo desenlace fue el afianzamiento del poder absolutista- para los artistas locales fue el hecho de que se prefiriera a los de origen extranjero. La situación cambió cuando Luis XIV tomó el poder en 1661, pues entonces el Estado, ya gobernado por un francés, recompensó el genio y no la nacionalidad del artista. Españolizado, o italianizante, el arte, así como la monarquía, reflejan los embates del intervencionismo y la influencia extranjera. Si la comedia del clasicismo francés es considerada una de las más importantes de las letras es gracias a que dejó de imitar el teatro extranjero o los géneros de la novela pastoril o “preciosista”.

---

<sup>9</sup> Jacquelin de Jomaron., 218.

<sup>10</sup> Bernard Dort, « Corneille instaure littéralement un nouveau *statu de l'auteur dramatique*[...] Or, dès le début de sa carrière, sa situation d'officier, ses revenus immobiliers (on les estime à près de deux mille livres par an) gardaient Corneille de tomber dans une pareille dépendance. Ensuite, le succès triomphal du *Cid* consacra l'autonomie (spirituelle mais aussi financière) de l'*écrivain*. », 16-17

Si bien es cierto que hubo una explosión artística original e interesante, fue porque los artistas no conocieron severas restricciones a su libertad de expresión. Sin embargo, el mismo rey Luis XIV, quien en su juventud y madurez frecuentaba los teatros, rehabilitando con ello el estatuto del comediante y haciendo de los teatros un lugar donde toda la sociedad debía encontrarse, devino, hacia el final de su vida, y para el furor de los jefes ultraconservadores de la Iglesia, en un devoto atormentado por la gobernabilidad de su reino. El rey ya no piensa en divertirse; impone la censura y el orden. El Estado hará sentir una regulación extrema al teatro: la inauguración de la “Comédie-Française” en 1680 pone fin a la competencia- tan beneficiosa para la creación artística- entre las compañías teatrales; asimismo, la compañía de “L’Opéra” es la única con el derecho de cantar y bailar en París y en todo el territorio; además, se expulsa a los cómicos italianos en 1697. La censura oficial funciona desde 1701, y la obligación fiscal de entregar la sexta parte de las ganancias de ambas compañías oficiales. Este clima de intolerancia, xenofobia y normatividad es el eco de las derrotas y retrocesos en el plano político<sup>11</sup>. Del periodo de 1680 a la muerte de Luis XIV (1715), teatro y sociedad pierden privilegios y libertades.

## 1.2 La comedia en el siglo XVIII, hasta antes de la Revolución.

¿La regencia del duque de Orleans renovaría la vida social y artística de la aún poderosa Francia de principios del siglo XVIII? Muerto el viejo rey, los rituales cortesanos se relajaron. Las mujeres dejaron de usar las estorbosas pelucas y los asfixiantes miriñaques, mientras que los hombres ya no debían asistir al ceremonial del

---

<sup>11</sup> En 1685 es revocado el Edicto de Nantes -que permitía el protestantismo en Francia. Las derrotas bélicas ponen en entre dicho el prestigio mundial de la hegemonía versallesca, como la destrucción de la armada naval a mano de los ingleses (1692), o la restitución casi total de los territorios ganados al noreste (1697). Internamente el descontento social va en aumento, avivado por las hambrunas de 1693 y de 1709.

despertar, o el dormir del rey<sup>12</sup>. Finalmente se pudo respirar con mayor libertad. Además, en París, la ciudad Luz, la sociedad adquirió un poder inusitado. En los salones de las neo-preciosas (llamadas así por sus contemporáneos) -y en los de otras damas-, una pléyade de filósofos, burgueses, y nobles arrancaron a la corte la supremacía en arte, buen gusto y mundanidad: Versalles recapituló ante la ciudad. Se multiplicaron los escenarios de particulares. Los dramaturgos dieciochescos representaban sus obras en teatros oficiales, privados, de feria o de boulevard<sup>13</sup>. Por otra parte, el Regente trajo del exilio a los italianos en 1716, y permitió que, de manera progresiva, la iniciativa privada se hiciera cargo del financiamiento de los espectáculos –los cuales acabarían con el monopolio teatral del Estado. Pero la libertad concedida era un espejismo de la Regencia.

Sobre los espectáculos se ejerció vigilancia extrema, pues fueron considerados una herramienta de control que ahora se extendía sobre el grueso de la población.

Les spectacles transforment la foule en public, plus facile à contenir ; pour le bon ordre, une politique « du moindre mal » pousse à privilégier le théâtre aux dépens du jeu, du cabaret et de la débauche[...] Enfin, au fur et à mesure que le public s'accroît en devenant plus populaire et qu'en même temps grandit le mécontentement général, le théâtre attire des masses considérables pour l'époque ; à défaut de pain, il fallait des jeux pour endormir le peuple et le tenir en main.<sup>14</sup>

Las producciones de la “Comédie-Française” eran debidamente reguladas por las autoridades reales. El Estado designó a censores para que revisaran cualquier manuscrito dramático, y en el caso de que ellos rechazaran el texto, el autor tenía la posibilidad de modificarlo hasta que fuese del agrado de las autoridades. Cuando se apelaba a la decisión de los funcionarios, el expediente se llevaba al ministro de Paris o al Consejo real. Entonces intervenían el arzobispo de París, algunos consejeros de la Sorbona y a veces el Parlamento. Como podemos imaginar, los autores se

<sup>12</sup> Cfr Benedetta Craveri, *La cultura de la conversación*, 316-317.

<sup>13</sup> Cfr la introducción al *Théâtre du XVIII siècle*, 13-21.

<sup>14</sup> Jacquelin de Jomaron,, 246.

autocensuraron para evitar el enfrentamiento con tan humillante maquinaria burocrática. La comedia debía renunciar al sacrilegio, y la tragedia no podía hacer ninguna alusión a ideas políticas o sociales. Sin embargo, los autores reclamaron libertad. La batalla no fue fácil, y cuando se lograba una victoria, era reflejo de la debilidad del Estado monárquico, tal cual ocurrió con la *Les noces de Figaro*<sup>15</sup> cuya autorización fue símbolo de la Revolución que se preparaba desde 1784.

¿Cómo fue el desarrollo del teatro en el siglo XVIII, a pesar de este ambiente de represión y censura? Por un lado, al margen de la institución. En efecto, los teatros de feria, sostenidos por la iniciativa privada y apoyados por los comerciantes -que veían en ellos un factor de despunte económico importante- mantuvieron la herencia de la farsa, y fue en ellos donde se creó la ópera cómica y el vaudeville. Por otra parte, en enclaves secretos, revolucionarios y antimonárquicos en donde se leyeron obras libertinas que rechazaban la censura oficial. En los escenarios oficiales, el desarrollo de la comedia se divide en varios periodos. Hacia el final del reino de Luis XIV, fueron Regnard, Dancourt y Lesage quienes explotaron aún la comedia de caracteres; luego, viene La Regencia: aparecen Destouches, Marivaux y Dufresny. El tercer periodo se limita por la guerra de los siete años: la comedia se vuelve seria bajo la pluma de Voltaire, Destouches y Gresset; Nivelles de La Chaussée crea un tipo de comedia lacrimógena. El cuarto bloque va del fin del reinado de Luis XV y abarca todo el de Luis XVI. En él un nombre rebasa a todos en celebridad e importancia: Beaumarchais. El mérito de *Les noces de Figaro*[...] “fut de faire la synthèse de tous les genres, de la parade au drame

---

<sup>15</sup> Gustave Lanson afirma: “Dans ce Figaro, Beaumarchais a mis tous ses instincts de révolte; par la bouche de Figaro, il verse le ridicule de tout ce qui soutenait l’ancien régime: noblesse, justice, autorité, diplomatie; il fait une revendication insolente des libertés de penser, de parler et d’écrire, il réclame contre l’inégalité sociale [...]”, 815.

en passant par l'opéra-comique, la comédie psychologique, la pièce philosophique"<sup>16</sup>. A pesar de todo, no se dejó de reír.

---

<sup>16</sup>Jacques Truchet, *Théâtre du XVIIIe siècle*, xxv-xxvi.

## Capítulo 2: Molière y Marivaux

### 2.1 Molière, y el teatro de su época

¿Vale la pena explorar con minucia excesiva la vida de los autores? Podríamos obtener datos interesantes, ciertamente. Como aquel en que Molière abandona a su padre, cambia su nombre de familia y rechaza un porvenir asegurado para enrolarse en la compañía teatral de la que luego será el jefe. O bien, este otro que nos lo muestra recorriendo, siempre con su “L’Illustre-Théâtre” el territorio francés, y en cuyo peregrinaje aprendió el triple oficio de actor, director y autor. Del primer dato se desprende que su educación escolar lo familiarizó con dramaturgos cómicos latinos, tales como Terencio y Plauto; y del segundo, que como resultado de su periplo al interior de Francia, Molière se impregnó de la comedia medieval (tipo farsa), y de la comedia del arte, en boga allí donde aún no se erigían teatros del Estado. Ambos puntos insinúan las influencias literarias que enriquecieron su genio personal. Por otra parte, evocaré dos sonados escándalos en su carrera: la querrela provocada por *L’école des femmes* y la guerra que desató el partido devoto para sacar de cartelera su *Tartuffe*<sup>17</sup>. Con ello tendremos presente que la comedia molieresca abordó, en su particular estilo, temas polémicos, como la educación de las mujeres y la falsa devoción.

Para el presente estudio interesa no sólo la vida del hombre, sino la del arte al que se consagró. Pues bien, las compañías teatrales, numerosas en el siglo XVII, estaban siempre en pugna para llenar sus respectivas salas. Además, los escenarios de la época no eran ni los lugares silenciosos que son ahora, ni gozaban de las condiciones ópticas de los teatros actuales. Eran salas rectangulares con pésima visibilidad en donde un público heterogéneo (formado por lacayos, sirvientas, jóvenes, burgueses, nobles, y

---

<sup>17</sup> Cfr. *Préface de l’édition de 1682 en Molière, oeuvres complètes*, 11-18.

ricos) a duras penas escuchaba, entre silbidos, bromas, risas y gritos, la representación de la obra<sup>18</sup>. El objetivo de esta información sucinta es recrear el ambiente dentro y fuera de los teatros. Así explicamos la existencia de una abundante producción dramática - resultado de la competencia entre las compañías; y además, al señalar el tipo de público al que se buscaba hacer reír, y las condiciones materiales de los teatros, comprenderemos mejor *L'école des femmes*.

## 2.2 Marivaux, y el teatro de su época

Lo antes descrito contrasta con la vida y las circunstancias de Pierre Carlet, Marivaux. De su biografía retendremos también pocos datos. En 1712 aparece en los salones neo-preciosos donde aprende la mundanidad, y adquiere el gusto por expresar, en un francés atrevido, sus pensamientos. Desde muy joven Marivaux se vuelca hacia las letras explorando todos los géneros literarios. A diferencia de Molière, Marivaux fue un hombre de letras polifacético: funda varios periódicos, colabora en el *Mercure* con ensayos, redacta cinco novelas y un cuento, escribe treinta y siete obras de teatro-en las que no actuaba; poemas y discursos completan su abundante y diversa obra. Por otra parte, la Academia francesa lo acogió en su cenáculo<sup>19</sup>. Ahora bien, si he resaltado esta información es para evidenciar que no sólo la comicidad atraía al autor. En su teatro convergen ideas sociales, filosóficas y estéticas. De los hombres en particular le disgustaba la mentira encubierta tras el ritual de la *politesse*. Quería descubrir, como Silvia y Dorante en *Le jeu de l'amour et du hasard*, al verdadero *honnête-homme*. Su sociedad fue un teatro al que Marivaux acudía como filósofo, mundano o literato.

---

<sup>18</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes* escena III: [...] "il y avait l'autre jour des femmes à cette comédie, vis-à-vis de la loge où nous étions, qui par les mines qu'elles affectèrent durant toute la pièce[...] et quelqu'un même des laquais cria tout haut qu'elles étaient plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps.

<sup>19</sup> Cfr. Jean Ehrard, *Littérature française Le XVIIIe siècle*, tomo I. Marivaux, *Journaux et oeuvres diverses*, III-XIII.



En lo concerniente al ambiente teatral de su época, empezaremos por decir que el público había cambiado radicalmente. El precio de las entradas se elevó tanto que los teatros se aburguesaron por completo. En efecto, desde 1716 la “Comédie-Française” había sido gravada con el impuesto real llamado “el cuarto de los pobres” cuyos fondos eran destinados para obras de caridad<sup>20</sup>. El *parterre* ya no reunía al “populacho” que de pie veía las obras: llegaron las sillas y con ellas gente dispuesta a pagar un alto costo por esos lugares. El humor de las comedias habría de transformarse igualmente. Marivaux debía hacer reír sorteando los cada vez más estrechos límites del decoro y de la censura. Pero no es el momento de hablar del humor, sino del aspecto material de los teatros. Hubo algunas mejorías. Con la “plebe” fuera se acabó el ruido durante las representaciones. Pero la visibilidad de los escenarios no se mejoró hasta bien entrado el siglo, cuando los teatros dejaron de ser rectangulares. Finalmente, todas estas consideraciones van encaminadas hacia un mismo objetivo: mejorar la comprensión de *Le jeu de l’amour et du hasard*.

---

<sup>20</sup> Jacqueline de Jomaron, 290.

### Capítulo 3: El clasicismo francés

Mucho se ha escrito acerca de si existe una estética del clasicismo, sin llegar a un acuerdo. Algunos ven en él la “expresión más concisa, más sobria, más natural, precisamente por ser la más diligentemente buscada”<sup>21</sup>, y luego retoman algunos versos de Boileau<sup>22</sup> para probar que el clasicismo es también una estética de la normatividad - la prescrita por los eruditos de la Academia. Pero los adjetivos “natural”, “sobrio” y “conciso” nada ayudan a entender. En el teatro ¿acaso es natural que los personajes hablen en verso?; además, la tragedia no puede ser moderada o templada; y finalmente, ningún albur, como juego de palabras con doble sentido—tan recurrente en la comedia—es conciso. ¿Cómo medir la claridad? Leer con menos tropiezos a Mme de La Fayette que a Montaigne no nos asegura que la hemos comprendido mejor. “[...]l’idiome n’est jamais que le matériau d’un autre langage, *qui ne contredit pas le premier*, et qui est, celui-là, plein d’incertitudes.”<sup>23</sup> Y en cuanto a la normatividad ¿quién creería en reglas de arte absolutas? Nadie, ni aquellos que son llamados autores clásicos. Así pues, dejaremos a un lado los clichés sempiternos, y pondremos en entredicho definiciones confusas para tratar de leer el texto sin el peso de la tradición.

Regresemos al drama. La definición del teatro clásico francés se funda sobre el respeto a la regla de las tres unidades: de acción, de lugar y de espacio, más una, *les bienséances*\*. Las historias literarias ven en Corneille, Molière y Racine a los máximos representantes de la dramaturgia clásica francesa. Pero los dos primeros escribieron obras irregulares que violan la regla de las tres unidades, *Le Cid* y *Dom Juan*. ¿No hay

---

<sup>21</sup> Henry Peyre, *¿Qué es el clasicismo?*, 143.

<sup>22</sup> Boileau, *Art Poétique, chant I* « Enfin Malherbe vint, et, le premier en France// Fit sentir dans les vers une juste cadence, // D’un mot mis en sa place enseigne le pouvoir, // Et réduisit la muse aux règles du devoir ».

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, 18.

\* bienséances= conduite sociale en accord avec les usages, respect de certaines formes.

aquí disonancias? El presente análisis intentará disipar esta contradicción privilegiando la obra en particular, no el autor. En un primer momento, pensaremos en el teatro clásico francés como un *corpus* de textos sujetos a esas cuatro reglas. Veamos entonces el caso de *L'école des femmes*. La obra cumple con las unidades de tiempo, espacio y acción, pero no del todo con la del decoro. Las connotaciones sexuales de muchas bromas consternaron a sectores de la sociedad, en especial aquella en que Arnolphe interroga a Agnès sobre sus citas con el galante Horacio\*, en donde “[...] Ce *le* scandalise furieusement; et quoi que vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l’insolence de ce *le*.”<sup>24</sup> Pero tendremos que pasar por alto esta sutil trasgresión, pues el texto no dice nada “indebido”. Si bien es cierto que “La bienséance est la moindre de toutes les lois, et la plus suivie”<sup>25</sup> concluiremos momentáneamente que *L'école des femmes* es una comedia de la dramaturgia clásica francesa.

Examinemos *Le jeu de l'amour et du hasard*. ¿En ella la regla de las tres unidades se respeta? Ateniéndonos a la mera lectura, sabemos que la obra se desarrolla en la casa de M. Orgon, sin más detalles espaciales. Hay unidad de acción en tanto que existe la progresión de nudo, clímax y desenlace. Más difícil es encontrar la última unidad. El tiempo intradiegtico de la obra bien puede transcurrir en menos de veinticuatro horas que durante días, o incluso semanas. Las indicaciones temporales son demasiado imprecisas y escasas. En cuanto a las *bienséances* recordemos que eran vigiladas escrupulosamente por la censura oficial, quien permitió sin contratiempos la

---

\* Acto II, escena V:

Agnès- Oh tant! Il me prenait et les mains et les bras./Et de me les baiser il n’était jamais las.

Arnolphe- Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose?/(*la voyant interdite*)Ouf!

Agnès- Hé! Il m’a...

Arnolphe- Quoi?

Agnès- Pris...

Arnolphe- Euh!

Agnès- Le...

<sup>24</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes*, escena III.

<sup>25</sup> Jean Laffond, *Moralistes du XVIIe siècle*, La Rochefoucauld, Máxima 447, 173.

representación de la obra. Sin embargo, vemos una transformación de este concepto. Los chistes de connotación sexual también abundan en la obra, pero contra éstos no hubo manifestaciones de repudio. Este cambio se explica teniendo en consideración que la devoción, tan en boga hacia el final de la vida de Luis XIV, debió ceder su lugar, en la Regencia y el reino de Luis XV, al espíritu filosófico que animaba las conversaciones y debates cotidianos<sup>26</sup>. Como hemos visto, la indefinición temporal de *Le jeu de l'amour et du hasard* impide que sea considerada dentro del clasicismo francés. Pero el juicio es parcial.

El presente análisis desea evitar, en lo posible, ortodoxias simplificadoras. Creí fructífero descubrir por qué a Molière y a Marivaux se les llama autores clásicos, toda vez que sus obras son tan diferentes que parecía un absurdo reunirlos en una misma corriente literaria. De la *première* de *L'école des femmes* el 26 de diciembre 1662, a la de *Le jeu de l'amour et du hasard* el 23 de enero de 1730 el público, las condiciones materiales de los teatros, y la teoría dramáticas habían cambiado lo suficiente como para insistir aún en encontrarles semejanzas. Además, Marivaux propuso que la claridad del lenguaje era la expresión exacta de “notre pensée au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue [...]”<sup>27</sup>, y no el producto de la razón como se había pensado en el siglo anterior. Todo ello aunado al personal desprecio que sintió Marivaux hacia su antecesor volvía insostenible la tesis de aproximación. Pues bien, la piedra angular de este análisis- tal y como se dijo en la introducción- es pensar que ambas obras son del clasicismo francés porque fueron escritas para gustar e instruir.

---

<sup>26</sup> André Lagarde, Laurent Michel, *XVIII siècle, Les grands auteurs du programme*, dicen que “Dès la mort de Louis XIV on assiste à une vive réaction contre la rigueur janséniste et l'austérité que Mme de Maintenon avait fait régner à la cour[...]”, 9.

<sup>27</sup> Marivaux, *Sur la clarté du discours*, 52.

### 3.1 *Plaire*

Si se desea gustar, nuestro amor propio se tensa. Cuando se busca ser fuente de placer para alguien, o ser de su agrado, es imperativo modificar el carácter y la personalidad. Quien es vanidoso y egoísta debe serlo menos; además, aprende a escuchar al interlocutor, y a hablar poco del mérito personal. En el caso de los dramaturgos clásicos, sus obras debían gustar a públicos diferentes. Inútil sería citar a Molière<sup>28</sup>, a Racine<sup>29</sup>, a La Fontaine<sup>30</sup>, a Boileau<sup>31</sup> y a tantos otros que proclamaron éste como su gran fundamento. Mas para gustar, no dudo que sus ideales íntimos hayan quedado en segundo plano. No puedo creer que el autor clásico francés, en su intento por cautivar: “En modo alguno mutilaba su personalidad y no mancillaba su integridad por compartir las preocupaciones y los gustos de sus contemporáneos”<sup>32</sup> Al contrario, el autor se veía obligado a reconciliar sus inclinaciones personales con las del público heterogéneo que acudía a verle. Si la empresa fallaba, la obra sucumbiría. Así, el *Tartuffe* sería la obra en que más claramente queda expresada una postura personal ante la falsa devoción. Porque en ella Molière olvidó el principio de la *bienséance* del clasicismo francés.

¿*Le jeu de l'amour et du hasard* fue escrita para gustar? Las historias literarias dan cuenta de que no todos la encontraron de su agrado. En efecto, “los conocedores” aseguraban que la obra debía terminar en el segundo acto, y no en el tercero; igualmente insultaron el estilo del autor diciendo que Marivaux era abigarrado, y el contenido superfluo. Considero que éstas son críticas del tipo prescriptivo que no minimizaron el

---

<sup>28</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes*, “Je voudrais savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire”.

<sup>29</sup> Racine, *Préface de Bérénice*, “La principale règle est de plaire et de toucher”.

<sup>30</sup> La Fontaine, *Préface des fables*, “On ne considère en France que ce qui plaît: c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule”.

<sup>31</sup> Boileau, *Art poétique, chant I*, “N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire”.

<sup>32</sup> Henri Peyre, 49.

éxito que tuvo la obra<sup>33</sup>. En otras palabras, pienso que las observaciones en su contra eran planfletos de la querrela literaria del momento, y no consecuencia del desagrado general. Ahora bien, Marivaux sabía que agradar era importantísimo cuando afirmó que un “auteur excellent est de tous les auteurs celui dont l’amour propre est le plus subtil”<sup>34</sup>, pues insinúa la misma tensión entre las inclinaciones personales y las de la sociedad en la que vivió. Y además, acusa al público ingrato que, satisfecho por el autor, no lo recompensa “il n’y a point assez de dignité à plaire : c’est bien le mérite le plus aimable, mais en général, ce n’est pas le plus honoré”.<sup>35</sup> Por otra parte, agradar es *leitmotiv* de los personajes de la obra<sup>36</sup>, y tema general de otras comedias. Y finalmente ¿la *galanterie* maurivadiana no es la expresión de un frágil equilibrio entre agradar y sorprender al interlocutor? La preocupación por gustar, presente en Marivaux, levanta un puente entre ambos siglos, y acerca las dos obras que analizamos.

### 3.2 Instruire

La comedia clásica francesa buscó ser didáctica. Molière –el escritor, no el hombre– recogía lo que a voces la sociedad condenaba para llevarlo a sus representaciones escénicas, ya que concibió su teatro como un medio para la corrección de las costumbres. Sabía que la herramienta funcionaba si el espectador no se reconocía directamente, pues la censura lo haría sentirse ofendido; sin embargo, el consejo estaba allí, en la comedia “[...]profitons de la leçon, si nous pouvons, sans faire semblant qu’on nous parle à nous.”<sup>37</sup> Era pues el teatro bajo la pluma de Molière una escuela que daba lecciones a todos: a preciosas, nobles, cortesanos, burgueses, religiosos y criados. En

<sup>33</sup> *Le jeu de l’amour et du hasard* fue representada en 16 ocasiones, tan sólo detrás de las 30 de *L’Épreuve* y las 21 representaciones de *L’île des esclaves*.

<sup>34</sup> Marivaux, *Mercure, Lettres sur les habitants de Paris*, 35.

<sup>35</sup> Marivaux, *Réflexions sur l’esprit humain*, 473.

<sup>36</sup> Marivaux, *Le jeu...* Acto I, escena IX: Arlequín-C’est fort bien fait; je m’en réjouis. Croyez-vous que je plaise ici? Comment me trouvez-vous?

<sup>37</sup> Molière, *Critique de l’école des femmes*, 536

sus obras, cada uno de ellos devino un personaje, una suerte de espejo en donde había que hacer “reconnaître les gens de votre siècle”<sup>38</sup> con el fin de exponer “le ridicule des hommes”<sup>39</sup>. La risa del espectador lo aseguraba de que la lección había sido entendida. Así pues, lo que las representaciones teatrales en la corte hacían para domesticar a la nobleza, la comedia lo ejercía sobre las costumbres de los estamentos.

“Quoi qu’il en soit, je souhaite que mes réflexions puissent être utiles. Peut-être le seront-elles ; et ce n’est que dans cette vue que je les donne[...]”,<sup>40</sup> afirmó el autor de *Le jeu...* Si bien es cierto que el comentario no es específicamente acerca de la función de la comedia en la sociedad, sí lo es sobre su labor de escritor. La cita nos revela a un autor preocupado por que su obra contribuya al desarrollo del hombre. Marivaux es pues afín a las ideas de sus contemporáneos que concedían a la literatura un objetivo práctico. Él forma parte de esa pléyade de escritores del Siglo de las Luces que, críticos de las costumbres y los prejuicios retrógrados, proponen textos que inciten a la reflexión individual. Esto es evidente cuando consideramos que *Le jeu...* trae a la escena –a veces de manera indirecta- realidades sociales: la hipocresía del hombre, la brutalidad de los matrimonios de conveniencia y la de los padres autoritarios que provocan más odio que amor en sus hijos. Marivaux corrige estas costumbres: su comedia es la propuesta de una sociedad diferente, mejorada.

### 3.3 Comedia de caracteres, y la “nueva comedia” de Marivaux

La comedia de caracteres ¿no caricaturiza comportamientos humanos? Exagera la avaricia, la estupidez, la vanidad, la hipocondría -maneras de expresión del alma- y la bondad, la nobleza, el amor. Todas ellas existen dentro de nosotros, sólo que acentuadas

---

<sup>38</sup>*Ibidem*, 538.

<sup>39</sup>*Ibidem*.

<sup>40</sup>Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, 117.

algunas, minimizadas otras, y en conjunto forman nuestro carácter. Pero ¿quién decidió que la vanidad es un vicio, y que debe evitarse? ¿O que la bondad sea el más bello de los sentimientos? En resumen: ¿quién -o qué- acomodó por mí en la dicotomía virtud/vicio mi ser? Simple, la sociedad en la que vivo. Ella me predeterminó. Y si el mundo cambia, los valores se trastocan, el hombre debe adaptarse a ello. Ahora bien, la sociedad en la que vivió Molière comenzaba su transformación más profunda, y duradera: el nacimiento del Estado moderno y el establecimiento de los valores burgueses “[...]dont nous ne serions peut-être pas encore tout à fait affranchis ”<sup>41</sup>. Entonces, la comedia de caracteres, al hacer que riamos de ciertos individuos -y reírnos a veces significa escarnecerlos- ¿no erige una moral que determina lo bueno y lo despreciable?.

La comedia de Marivaux es un género híbrido, completamente distinto a la comedia de caracteres. En *Le jeu de l'amour et du hasard* ya no aparece el personaje que encarna un “vicio”, así pues, nadie habrá de recibir un castigo. Para entender más claramente estas consideraciones pensemos que esta pieza no puede devenir una tragedia, como puede ocurrir con *L'école des femmes*. Silvia es víctima de un juego cruel pero anodino. *Le jeu...* es una comedia de enredos en tanto que el cuádruple travestismo de los protagonistas desencadenará situaciones cómicas resultado de esta confusión de identidades. Pero también es un melodrama amoroso en la medida en que la pieza interpela de manera constante los sentimientos del público, y porque el desenlace festivo es la oferta de matrimonio hecha por Dorante. Sin embargo, la exploración psicológica de “la sorpresa del amor”, la compasión que podemos sentir por Silvia y luego por Dorante, más la falta de antagonistas hacen que la pieza no reciba la apelación

---

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tomo I, página 25



ni de uno ni del otro tipo de comedia. Finalmente, ¿esta ambigüedad no propone con exactitud un ideal de sociedad burguesa, titubeante aún hacia la primera mitad del siglo XVIII? .

Molière hizo de cuestiones polémicas tema de comedia; de los hombres, objeto de sátira. Transgredió, dentro de los límites de las *bienséances*, lo sagrado con alguna sutileza. Sus bromas aún nos hacen reír, seguimos repudiando a sus personajes viciosos, y sus piezas dan pie a que los directores les busquen enfoques distintos. Lamentablemente Molière fue -y es- imitado por generaciones de comediantes mediocres que la historia y el público han borrado de la memoria. El teatro de Marivaux no ha tenido tanta suerte. Sin embargo, ha recobrado fuerza dentro del territorio francés, donde los directores han traído a la luz aspectos no vistos antes. La crueldad de algunas obras, su casi inexplorado teatro filosófico y la dificultad interpretativa para los actores a quienes se les exige interpretar por lo menos dos personajes simultáneamente, atraen a un público que desea reír por y desde otra manera, alejado de los caracteres, de la farsa y del ridículo.

#### Capítulo 4: Acercamiento formal a las obras

*L'école...* sigue el modelo de la comedia erudita de cinco actos, escrito en verso; está sujeta a la regla de las tres unidades, y su doble sentido se atreve a transgredir la ley de las *bienséances*. En cambio, la obra de Marivaux la componen tres actos, está escrita en prosa, y en ella el tiempo y espacio son poco precisos. Él se mantuvo en el terreno de lo no censurable, alejado de cualquier tema tabú para la época. En adelante revisaremos de manera general algunos elementos formales de las obras. Empezaremos por los parlamentos, después estudiaremos las escenas, y al final los actos.

##### 4.1 El parlamento largo

Parlamento es lo que pronuncia el actor en el escenario. Los hay de dos tipos: largos y cortos. De los primeros trataremos ahora. Comencemos por decir que una consecuencia de los parlamentos largos es que parecen detener la acción. Si buscamos un equivalente en la prosa, lo más cercano sería la descripción, pues en ella la acción se suspende pero el movimiento, la narración, no se detienen. Estos parlamentos tienen algo importante que decir o buscan hacernos reír. Los hay narrativos/referenciales, psicológicos, retratos y monólogos<sup>42</sup>. En las dos comedias existen, a pesar de la distancia cronológica, similitudes notables. No obstante, una diferencia capital es la cantidad y la frecuencia con que aparecen en cada obra. En esta pieza de Molière son abundantes y de todas las clases arriba mencionadas. En cambio, en la obra de Marivaux son menos frecuentes. Será al comienzo de la obra donde se acumulan parlamentos largos: cuando da cuenta al espectador del *quid pro quo* -el de la identidad de los personajes- y del tema de la comedia. Otros parlamentos largos aparecen, pronunciados por Silvia. Analicemos uno de cada comedia.

---

<sup>42</sup>Cfr. Gabriel Conesa, *Le dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*.

En el Acto I, escena I de ambas obras, hay dos parlamentos que ofrecen ejemplos de hombres que rodean a los personajes de Arnolphe y Silvia. Son pues parlamentos del tipo retrato. Están estructurados casi de idéntica manera.

Arnolphe- Fort bien : est-il au monde une autre ville aussi/ OÙ l'on ait des maris si patients qu'ici ?/Est- ce qu'on n'en voit pas de toutes espèces,/Qui sont accommodés chez eux de toutes pièces ?/L'un amasse du bien, dont sa femme fait part/ A ceux qui prennent soin de le faire connard ;/L'autre, un peux plus heureux, mais non pas moins infâme/ Voit faire tous les jours des présents à sa femme,/ Et d'aucun soin jaloux n'a l'esprit combattu/Parce qu'elle lui dit que c'est pour sa vertu.[...]

Silvia-Tu ne sais ce que tu dis. Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme ; en un mot, je ne lui demande qu'un bon caractère, et cela est plus difficile à trouver qu'on ne pense. On loue beaucoup le sien, mais qui est-ce qui a vécu avec lui ? Les hommes ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit ? N'en ai-je pas vu, moi qui paraissaient, avec leurs amis, les meilleures gens du monde ? C'est la douceur, la raison, l'enjouement même, il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les bonnes qualités qu'on leur trouve. « Monsieur un tel a l'air d'un galant homme, d'un homme bien raisonnable, disait-on tous les jours d'Ergaste. [...]

Las primeras palabras de Arnolphe y Silvia desdeñan los razonamientos de sus interlocutores; luego, ambos exponen el tema de su parlamento; enseguida, hacen la enumeración de tipos de hombres. Y por último, los dos parlamentos cierran de la misma forma: Arnolphe justifica su conducta burlona hacia esos individuos que ha nombrado, mientras que Silvia hace otro tanto para explicar sus reticencias hacia el matrimonio. Las primeras líneas del parlamento de ella son tautológicas, pues tratan del mismo tema que el de los retratos posteriores: la falsedad en el comportamiento de los hombres. Si bien su exposición es interrumpida aquí y allí por su interlocutor, esas intervenciones son mínimas –2- y no desvían el tema del parlamento, al contrario, lo hacen progresar. Así pues, estos parlamentos están compuestos casi de idéntica manera. Serán la extensión de los parlamentos- más breve es Arnolphe- y la ideas redundantes de Silvia lo que los diferencian. Además, tienen fines distintos, pues Arnolphe hace reír con su retrato de la sociedad, mientras que Silvia no -aunque ambos exponen su temor más profundo.

Ciertamente un parlamento largo minimiza el movimiento sobre el escenario, pero bien escrito e interpretado es una herramienta preciosa para el dramaturgo. Molière sacó provecho de él. No podríamos negar que la escena de la lección que recibe Agnès sobre los mandamientos del matrimonio es larga; sin embargo, hace reír con la misma eficacia que el *sketch* de los lacayos (Acto I, escena II)<sup>43</sup> cuyos diálogos son los más breves de toda la obra. Ciertamente, nadie sale, ni entra, ni cae, ni se resbala, ni tampoco brinca o se hiere, no pasa nada sino una lectura donde ella está sentada y él moviéndose pausadamente. En *Le jeu...*, el autor no recurrió a los parlamentos largos para crear comicidad. Marivaux se sirve de ellos para mostrarnos el interior de Silvia. Por ejemplo, en el acto II escena VII, Silvia pronuncia el único monólogo de la comedia; ella se ha quedado sola en el escenario tras haber discutido con su sirvienta sobre Dorante

Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle imprudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ! Comme ces gens-là ne vous dégradent ! Je ne saurais m'en remettre ; je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un valet ! Ah ! L'étrange chose. Ecartons l'idée dont cette indolente est venue me noircir l'imagination. Voici Bourguignon, voilà l'objet pour lequel je m'emporte ; mais ce n'est sa faute, le pauvre garçon ; et je ne dois m'en prendre à lui.

En general, los parlamentos largos funcionan a la manera de un caleidoscopio por el cual los espectadores observan, desde ángulos diferentes, la psicología del personaje. Silvia no se da cuenta de que defiende excesivamente al supuesto lacayo; en cambio, el resto de los personajes, y el espectador, sí se percatan de ello. Por supuesto conocen la razón: Dorante le es agradable. En *L'école...* también encontramos esta exploración íntima, pero en dos personajes -Arnophe, Chrysalde,- mientras que en *Le jeu...* es exclusiva de Silvia: la comedia se enfoca en su punto de vista.

Las otras categorías de parlamento largo no serán analizadas en el presente estudio. Mencionaré únicamente sus funciones. Algunos parlamentos narrativos/referenciales,

---

<sup>43</sup> Ambas escenas serán analizadas posteriormente, en el capítulo de “Lo cómico y la risa”.

tan frecuentes en *L'école...*, se encadenan entre escenas y actos para repetir lo que acababa de ocurrir. Esta redundancia “aclaratoria” era necesaria dadas las condiciones auditivas de los teatros en el siglo XVII, pues sitúan al público en el desarrollo de la obra. Otros, del tipo narrativo relatan hechos que serán relevantes porque, o justificarán el desenlace de la pieza, o porque dirigen la opinión que se tenga sobre tal o cual personaje. Finalmente, tomemos en cuenta que todo texto dramático es animado por el movimiento y la voz de los personajes. La composición del parlamento, más la interpretación de los actores, determinará que sea divertido -me habría gustado ver el *clown* grotesco del Molière/ Arnophe- o serio.

#### 4.2 El parlamento corto

Este tipo de parlamentos puede dividirse, por sus funciones, en cinco clases. En primer lugar se encuentran los que contienen una información referencial; relatan algún acontecimiento relacionado con la intriga de la obra, o bien, acciones de los personajes. Luego encontramos los parlamentos que sirven para mantener, establecer o interrumpir la comunicación entre los interlocutores, son llamados de contacto. La tercera clase son los de carácter emotivo. Sin duda cualquier parlamento contiene un grado de afectividad que refleja el estado anímico del personaje, pero los hay que acentúan esa emoción. Por su naturaleza, no se les encuentra aislados, sino insertos entre otra clase de parlamentos; Individualizan al personaje que los pronuncia, pues ponen de relieve su reacción ante tal o cual información. Enseguida vienen los parlamentos exhortativos; éstos son utilizados cuando se busca convencer o influir en el comportamiento del interlocutor. La última categoría es la que hace referencia al lenguaje; son parlamentos que comentan la forma del discurso o las palabras empleadas en él. Estos cinco tipos se les encuentra aislados,

o agrupados en series más o menos homogéneas. El presente trabajo se limitará a analizar la segunda y quinta categoría bajo la forma de diálogo.

Los parlamentos de contacto permiten dirigir, terminar o desviar la conversación. El dramaturgo los utiliza para que el espectador reciba un segundo y tercer mensaje paralelos: estos parlamentos reflejan el interés o la indiferencia por el tema que desarrolla el diálogo, y establecen el lugar que los personajes ocupan uno en relación al otro. En *L'école...* Arnolphe domina el uso de estos parlamentos. Se sirve de ellos para obtener la información que desea. Sus interrogatorios son preparados hábilmente; sus intenciones permanecen ocultas para el interlocutor. Casi de idéntica manera actúan Mario y Orgon en *Le jeu....* Examinemos algunos parlamentos de contacto en ambas comedias

Arnolphe- La promenade est belle.

Agnès- Fort belle.

Arnolphe- Le beau jour!

Agnès- Fort beau.

Arnolphe- Quelle nouvelle?

Agnès- Le petit chat est mort.

Arnolphe- C'est dommage; mais quoi?/Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi./Lorsque j'étais aux champs, n'a-t-il point fait de pluie?

Agnès- Non.

Arnolphe- Vous ennuyait-il?

Agnès- Jamais je ne m'ennuie.

Arnolphe- Qu'avez-vous fait encor ces neufs ou dix jours-ci?

Agnès- Six chemises, je pense, et six coiffes aussi.

Arnolphe-( *ayant un peu rêvé*)Le monde, chère Agnès, est une étrange chose./Voyez la médisance, et comme chacun cause!/ Quelques voisins m'ont dit qu'un jeune homme inconnu/ Était en mon absence à la maison venu./ Que vous aviez souffert sa vue et ses harangues;/Mais je n'ai point pris foi sur ces méchantes langues,/ Et j'ai voulu gager que c'était fausement...(acto II escena V)

M. Orgon- Eh bien Silvia, vous ne nous regardez pas; vous avez l'air tout embarrassé.

Silvia- Moi, mon père! Et où serait le motif de mon embarras? Je suis, grâce au ciel, comme à mon ordinaire; je suis fâchée de vous dire que c'est une idée.

Mario- Il y a quelque chose, ma sœur, il y a quelque chose.

Silvia- Quelque chose dans votre tête, à la bonne heure, mon frère; mais pour dans la mienne, il n'y a que l'étonnement de ce que vous dites.

M. Orgon- C'est donc ce garçon qui vient de sortir qui t'inspire cette extrême antipathie que tu as pour son maître? (acto II escena XI)

Arnolphe indaga si Agnès tuvo relaciones sexuales con Horace, pero no puede preguntarlo directamente; correría el riesgo de enterarla de algo que ella ignora por completo. Mario y M. Orgon sospechan que Silvia se siente atraída hacia el falso Bourguignon; cuando son disipadas sus dudas castigan el amor propio de la joven. Esconden el propósito de sus preguntas y de su juego cruel fingiendo desconocer la causa de la repulsión que le produce el supuesto Dorante. Ahora bien, la diferencia entre ambos interrogatorios consiste en el largo preámbulo de Arnolphe, que es inexistente en el de Mario y M Orgon. Finalmente, y como se dijo más arriba, los parlamentos de contacto reflejan la posición de cada uno de los personajes. Así pues, se establece que Arnolphe puede interrogar porque es el amo; M Orgon es el padre que ordena; Mario goza de autoridad a los ojos del padre. Los tres tienen en común que son personajes con privilegios, mientras que los personajes femeninos, siendo subalternos, no hallan respuesta a sus preguntas<sup>44</sup>.

Los parlamentos cortos sobre el lenguaje son comentarios que se hacen sobre tal o cual expresión. Muestran cuán sensibles son los interlocutores a las palabras empleadas durante la conversación. A veces se les emplea para crear efectos cómicos; otras, para marcar la distancia socio-cultural entre los personajes, o bien para reflejar su psique. La manera en que están organizados estos parlamentos difiere en ambas comedias. En *L'école...* la mayoría están insertos aisladamente, en medio de parlamentos de otra naturaleza; en cambio, en *Le jeu...* se les encuentra más frecuentemente agrupados uno tras otro. Veamos un ejemplo de ambas comedias

Chrysalde- Je me réjouis fort, Seigneur Arnolphe...

Arnolphe- Bon !/ Me voulez-vous toujours appeler de ce nom ?

---

<sup>44</sup> Como es de esperarse, si no existe ese privilegio, no hay diferencia entre personajes, y cualquiera de ellos bien puede o formular preguntas, o no responder a las de su interlocutor.

Chrysalde- Ah ! malgré que j'en aie, il me vient à la bouche./Et jamais je ne songe à Monsieur de la Souche./ Qui diable vous a fait aussi vous aviser./ A quarante et deux ans, de vous débaptiser./ Et d'un vieux tronc pourri de votre métairie/Vous faire dans le monde un nom de seigneurie ?

Arnolphe- Outre que la maison par ce nom se connaît./ La Souche plus qu'Arnolphe à mes oreilles plaît.

Chrysalde- Quel abus de quitter le vrai nom de ses pères./Pour en vouloir prendre un bâti sur des chimères !/De la plupart des gens c'est la démangeaison ;/Et sans vous embrasser dans la comparaison./Je sais d'un paysan qu'on appelait Gros-Pierre./Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre/Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux./Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux.

Arnolphe- Vous pourriez vous passer d'exemples de la sorte ;/Mais enfin de la Souche est le nom que je porte./J'y vois de la raison, j'y trouve des appas/, Et m'appeler de l'autre est ne m'obliger pas.

Chrysalde- Cependant la plupart ont peine à s'y soumettre./Et je vois même encor des adresses de lettre...

Arnolphe- Je le souffre aisément de qui n'est pas instruit./ Mais vous...

Chrysalde- Soit. Là-dessus nous n'aurons point de bruit./Et je prendrai le soin d'accoutumer ma bouche/ A ne plus vous nommer que Monsieur de la Souche.( acto I, escena I)

Mario- Il n'est pas mal tourné, au moins ; ton cœur n'a qu'à bien se tenir, Lisette.

Silvia- Mon cœur ! c'est bien des affaires.

Dorante- Ne vous fâchez pas, Mademoiselle ; ce que dit Monsieur ne m'en fait point accroire.

Silvia- Cette modestie-là me plaît, continuez de même.

Mario- Fort bien ! Mais il me semble que ce nom de Mademoiselle qu'il te donne est bien sérieux. Entre gens comme vous, le style de compliments ne doit pas être si grave ; vous seriez toujours sur le qui-vive ; allons, traitez-vous plus commodément : tu as nom Lisette ; et toi, mon garçon, comment t'appelles-tu ?

Dorante- Bourguignon, Monsieur, pour vous servir.

Silvia- Eh bien, Bourguignon, soit !

Dorante- Va donc pour Lisette ; je n'en serai pas moins votre serviteur.

Mario- Votre serviteur ! ce n'est point encore là votre jargon ; c'est ton serviteur qu'il faut dire.

M. Orgon- Ah ! ah ! ah ! ah !

Silvia, bas à Mario- Vous me jouez mon frère.

Dorante- A l'égard du tutoiement, j'attends les ordres de Lisette.

Silvia- Fais comme tu voudras, Bourguignon : voilà la glace rompue, puisque cela divertit ces Messieurs.

M. Orgon-Courage, mes enfants ; si vous commencez à vous aimer, vous voilà débarrassés de cérémonies.

[...]

Silvia- Oui ! le prenez-vous sur ce ton-là ? Et moi, je veux que Bourguignon m'aime.

Dorante- Tu te fais tort de dire je veux , belle Lisette ; tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie.

Mario- Monsieur Bourguignon, vous avez pillé cette galanterie-là quelque part.

Dorante- Vous avez raison, Monsieur, c'est dans ses yeux que l'ai prise.

Mario- Tais-toi, c'est encore pis ; je te défends d'avoir tant d'esprit (acto I, escena VI)

Los parlamentos de Arnolphe son comentarios sobre el lenguaje, pues insisten en que sea llamado señor de la Souche, mientras que los de Chrysalde son exhortativos en la medida en que tratan de convencerlo de la extravagancia de cambiar de nombre. El tono del diálogo es ligeramente cómico, en especial la comparación burlesca a la que



Chrysalde somete a su interlocutor. Ahora bien, las palabras de Arnolphe traducen una tensión psicológica. En efecto, la totalidad de esta primera escena expone la intención del personaje de desposar a una mujer cuya honestidad esté garantizada por la ignorancia. El segundo mensaje que se transmite al espectador es que el personaje anhela fundar una familia con hijos legítimos. Arnolphe es lo suficientemente rico para imaginar que él y su descendencia alcanzarán notoriedad en la sociedad. No en vano ha elegido el apelativo “souche” que significa en algunas locuciones “origen de un linaje”, y no sólo los restos de un tronco a los que hace alusión Chrysalde. En general, en *L'école...* los parlamentos sobre el lenguaje no tienden a acumularse, salvo en este ejemplo que es un guiño al espectador para entender la psicología del personaje principal.

En el diálogo de *Le jeu...* los parlamentos sobre el lenguaje están encadenados. Desde que Dorante arriba a la casa, Mario resalta el atractivo físico, y luego reconoce la habilidad mental del supuesto lacayo. Los personajes son muy sensibles a las expresiones lingüísticas: Silvia encuentra agradable la modestia de Dorante; Mario resalta que la manera de hablar de Dorante no coincide con su condición social; M. Orgon subraya la excesiva devoción en la actitud del joven; Dorante hace alarde de galantería al retomar literalmente las expresiones de Silvia, o los comentarios de Mario para elogiar a la muchacha. Los diálogos que he suprimido son los primeros de la escena, del tipo de contacto, y uno referencial donde Mario expone que ama a Lisette. Pero el resto son parlamentos de la misma categoría. Ahora bien, no sólo la impostura de Dorante es delatada por su lenguaje, también éste refleja que el joven ha sido cautivado por Silvia, pues le es imposible tutearla, como lo hace con los sirvientes. En general, en esta comedia el lenguaje de los personajes distingue las clases sociales: a

pesar del travestismo, Lisette, Arlequin, Dorante y Silvia muestran quiénes son en realidad.

#### 4.3 Las escenas

Hay tres clases de escenas: de enfrentamiento, exposición y desenlace. Como de la primera categoría se tomará un ejemplo para hacer una comparación en ambas comedias, resta mencionar las características de las otras dos clases. En las escenas de exposición se transmite la mayor cantidad de información referente a tal o cual personaje o situación. Pueden ser escenas dialogadas o compuestas por algún monólogo. Ya que los parlamentos o diálogos narrativos pueden saturar al espectador, el dramaturgo se ve obligado a variar la composición de estas escenas para hacerlas interesantes. El mismo riesgo de hastío de información puede surgir con las escenas de desenlace. La tradición imponía a las comedias finales festivos en los que se debía restablecer el orden y la armonía entre los personajes. Para esta convención dramática eran necesarios parlamentos referenciales que justificaran el desenlace. En el caso de *L'école...* la narración final –bastante larga- es llevada a cabo por dos personajes; en cambio, en *Le jeu...* la escena es brevísima, y en tan sólo dos parlamentos cortos se explica la totalidad de la obra.

Las escenas de enfrentamiento se dividen en tres partes. Comienzan preparando el conflicto, luego presentan la disputa que alcanza el clímax o bien, se regresa a la calma. Dentro de este esquema general existen variaciones de cada una de las etapas. En algunas la progresión del conflicto se desarrolla en una fase de contacto, una referencial, y una exhortativa, de más o menos igual longitud. La primera etapa consiste en parlamentos de contacto que ponen de relieve la armonía prevaleciente entre los

personajes; la segunda irrumpe cuando alguno de los interlocutores da una información inesperada que destruye el ambiente del preámbulo; la última etapa se inaugura con algún parlamento que incite al interlocutor a hacer o aceptar algo. Pero hay escenas de enfrentamiento cuya progresión difiere de este modelo. Éstas comienzan con una fase referencial; les sigue una exhortativa o referencial, y terminan en una fase emotiva. En la primera etapa, los personajes dialogan sobre algo que acaba de ocurrir; luego la conversación se tensa a tal punto que uno de los personajes pronuncia o sugiere una orden, o bien, ofrece mayor información con el fin de convencer a su interlocutor. La escena se termina entonces con algún parlamento que traduce los sentimientos del personaje. Ambos modelos progresan de manera lineal, pues ofrecen la sensación de avanzar en la disputa.

Las escenas de enfrentamiento cuyo conflicto se prolonga en lugar de avanzar, están estructuradas según un modelo iterativo. En ellas, uno de los personajes transmite alguna información que implica al interlocutor quien se obstinará en rechazarla. Este esquema se repite a lo largo de toda la escena hasta que un parlamento o un gesto den fin a la conversación. En *L'école...* y *Le jeu...* hay escenas que se atienen a este modelo. Se trata del enfrentamiento entre Agnès y Arnolphe (acto V, escena IV) y del doble embate que recibe Silvia de parte de su hermano y su padre (acto II, escena, XI). En el ejemplo de la comedia molieresca, la información capital es pronunciada por Agnès- amo a Horace, no lo amo a usted- una sola vez; sin embargo, Arnolphe no acepta el hecho y trata de convencerla de sentir lo contrario. Para ello emplea diferentes argumentos que, uno a uno, serán refutados por la joven

-Le deviez-vous l'aimer, impertinente ?

-Et ne saviez-vous pas que c'était me déplaire ?

-Puisque en raisonnement votre esprit se consomme,/La belle raisonneuse, est-ce qu'un si long temps/Je vous aurai pour lui nourrie à mes dépens ?

-Me rendra-t-il, coquine, avec tout son pouvoir,/ Les obligations que vous pouvez m'avoir ?

-N'est-ce rien que les soins d'élever votre enfance ?

En *Le jeu...* el parlamento central del enfrentamiento es también enunciado en una sola ocasión por M Orgon – Bourguignon te ha sembrado el odio que sientes hacia su amo pues él te ama- argumento que será negado repetidamente por Silvia, pues la misma idea se insinúa en el resto de los comentarios de Mario y del padre

-C'est donc ce garçon qui vient de sortir qui t'inspire cette extrême antipathie que tu as pour son maître?  
 -Cependant, on prétend que c'est lui qui le détruit auprès de toi ; et c'est sur quoi j'étais sur quoi bien aise de te parler.  
 -Ma foi, tu as beau dire, ma sœur, elle est trop forte pour être naturelle, et quelqu'un y a aidé.  
 -Quoi ! ce babillard qui vient de sortir ne t'as pas un peu dégoûtée de lui ?  
 -[...] Ce sont apparemment ces mouvements-là qui sont cause que Lisette nous a parlé comme elle a fait. Elle accusait ce valet de ne t'avoir pas entretenue à l'avantage de son maître, [...]  
 -Ne l'avons-nous pas vu se mettre à genoux malgré toi ? N'as-tu pas été obligée, pour le faire lever, de lui dire qu'il ne te déplaisait pas ?

Una de las diferencias entre ambas escenas es la naturaleza lingüística de los parlamentos de los personajes femeninos. En *Agnès*, como ya se dijo, son réplicas referenciales que contestan los argumentos de Arnolphe; en cambio, hay mayor variedad de parlamentos en Silvia porque, si bien es cierto también hay referenciales, otros simplemente se limitan a negar el hecho, o bien traducen la reacción emotiva del personaje. Un contraste se hace entre las dos jóvenes. *Agnès* razona con una serenidad que desarma a su interlocutor; en cambio, Silvia es la marioneta de su padre y hermano, en tanto que le es imposible no dejarse arrastrar por sus sentimientos -reacciona *avec vivacité*, luego *avec feu*, como lo indican las acotaciones del texto. Así pues, el espectador enmudece ante la transformación de *Agnès*, mientras que de la aún adolescente Silvia no puede dejar de reír o bien, compadecerla<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> La reacción del espectador es menos previsible, y puede inclinarse entre una y otra posibilidad dependiendo de la postura que haya tomado: si comparte la del hermano, reirá; si siente empatía por Silvia, no lo hará. En el capítulo “Lo cómico y la risa” será analizada esta ambivalencia

#### 4.4 Los actos

La división de una obra en actos y escenas es una convención de escritura teatral. El espectador no se interesa en los cambios de escena –señalados en el texto por la entrada o salida de algún personaje-, ni en la transición de un acto al siguiente que es el cierre momentáneo del telón. En el teatro cómico, el público está inmerso en el desarrollo y peripecias de los personajes, esperando reír de nuevo. Pues bien, ambas expectativas forman unidades temáticas que el dramaturgo suele agrupar en secuencias de escenas<sup>46</sup> cuya interrupción y desarrollo obedece a otras leyes, no formales. En la comedia se encuentran tres clases de secuencias de escenas: de exposición, de carácter psicológico y de carácter dramático (o cómicas). Estas secuencias raras veces explotan un episodio completo que coincida con el principio y final de un acto, pues es difícil captar de nuevo la atención del espectador para una aventura distinta al levantar el telón. Es más común encontrar la evolución de un episodio a caballo entre un acto y el siguiente. Igualmente peligroso puede ser yuxtaponer secuencias de escenas. Pero antes de hablar de sus efectos conviene explicar las tres clases.

Las secuencias de exposición tratan los elementos del conflicto central de la obra. A pesar de la diversidad de esta clase de secuencias, en ellas el dramaturgo presenta al personaje principal, y expone el contenido general de la obra. Así pues, no es raro que estas secuencias contengan parlamentos largos del tipo referenciales/narrativos, tal y como ocurre con las dos comedias que analizamos. Sus autores sintieron la necesidad de enterar al público de qué tratarían sus comedias, y de presentar sucesivamente a todos los personajes. Sin embargo, ésta no es una fórmula que obligue a todos los dramaturgos a hacer de las escenas de exposición las primeras en la obra. La segunda

---

<sup>46</sup> Cfr Gabriel Conesa, 194-195.

categoría son las secuencias de carácter psicológico. En ellas se muestra el interior del protagonista mediante situaciones que lo someten a una tensión extrema. De estas secuencias de escenas tres modelos se distinguen. La última clase, que el teórico Gabriel Conesa decidió nombrar de carácter dramático, son las secuencias divertidas. La comicidad va aumentando hasta que alcanza un punto máximo. A continuación estudiaremos secuencias de escenas de carácter psicológico, las más criticadas por los contemporáneos de Molière y Marivaux.

Los detractores de *L'école...* señalaron pertinentemente que “dans cette comédie-ci, il ne se passe point d'actions, et tout consiste en des récits que vient faire ou Agnès ou Arnolphe”<sup>47</sup>. En efecto, la obra está repleta de parlamentos largos -pronunciados por más de dos personajes- que suspenden la acción durante largas secuencias de escenas. Pensemos que del acto III a la primera escena del acto IV se acumulan ocho parlamentos largos. En esos momentos de la comedia, Arnolphe cree haber vencido a su rival, coaccionando la voluntad de Agnès. El escenario prácticamente se paraliza a causa de los parlamentos largos del tipo referencial y psicológico que progresivamente descubren la estrategia de la joven para no apartarse de su amado, y del dolor que resiente el personaje principal. Sin embargo, Molière previniendo que el espectador se aburriera alternó secuencias dramáticas. Porque cómica es la lectura de las “Máximas del matrimonio”. Igualmente, las secuencias psicológicas están graduadas de tal manera que, además de revelar a un Arnolphe y Agnès enamorados, preparan el clímax de la obra, pues el personaje no explota en el transcurso de esas escenas, sino en el posterior enfrentamiento con Agnès. Todo ello mantiene el interés del espectador.

---

<sup>47</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes*, escena VI, 542.

Los críticos de Marivaux dijeron que *Le jeu...* debía terminar en el segundo, y no en el tercer acto. Quizá no se equivocaron. De la escena VII a la XII del segundo acto el personaje de Silvia es sometido a una tensión que va en aumento, alcanza un paroxismo, y luego recobra la calma. Primero discute con su sirvienta, defendiendo a Dorante; luego el amante se tira a sus pies rogándole que no lo rechace, lo cual la pone en apuros cuando descubre que su padre y su hermano la observan y la escuchan. Después viene el enfrentamiento durante el cual Silvia explota. Y finalmente, la revelación de la verdadera identidad de Dorante, gracias a la cual Silvia se tranquiliza nuevamente. Esta es una secuencia de carácter psicológico de progresión lineal. Por el contrario, el tercer acto parece menos logrado. La primera escena es cómica. Las escenas II y III son enfrentamientos que Dorante tiene con Mario a propósito de Silvia; las escenas IV, V y VI son cómicas en las que el joven no aparece; la escena VII y la primera mitad de la VIII muestran a un Dorante resuelto a partir, porque cree que Mario y ella se aman; durante la segunda mitad de la escena VIII Dorante le pide a Silvia que sea su esposa; la escena IX es el desenlace. En estas secuencias no hay paroxismo ni profundidad psicológica del personaje central, pues el dramaturgo ha yuxtapuesto secuencias de escenas dramáticas y psicológicas<sup>48</sup> que interrumpen la tensión psicológica de Dorante.

#### 4.5 Estructuras

En cuanto a la estructura de ambas comedias, seguiré los señalamientos que hizo Henri Bergson<sup>49</sup> sobre la comedia festiva. *L'école...* está estructurada de acuerdo con el modelo de repetición propuesta por el filósofo francés: cuando Arnolfo cree haber

---

<sup>48</sup> Gabriel Conesa advierte que “Ainsi, le groupement de scènes en séquences homogènes contribue, en évitant le morcellement du spectacle, à maintenir l’attention du spectateur, pour qui il est plus facile de suivre un épisode continu, dont la tension monte régulièrement, que de passer d’une situation à l’autre, lorsque celles-ci n’ont aucun rapport; le charme du spectacle dramatique agit alors pleinement sur le public.”,202.

<sup>49</sup> Henri Bergson, *La risa*, 79-80.

vencido a su rival amoroso, éste le da noticias de su fracaso; ello se repite hasta el desenlace de la obra, que significa la derrota total de Arnolphe. Es decir: A contra B, B gana parcialmente, hasta que B gana definitivamente. La repetición va aumentando en intensidad conforme avanza la comedia, como la bola de nieve que cae rodando y deviene una avalancha. En cambio *Le jeu...* encaja en el modelo de la inversión, porque el travestismo de Silvia y Dorante “[...]se vuelve contra el mismo que lo ha creado”<sup>50</sup> Además, apostaría por una estructura de paralelos. Las escenas entre lacayos y amos desarrollan los mismos temas alternadamente: el espectador asiste a una doble declaración amorosa, doble revelación de identidades, las cuales son escenas en donde las diferencias son tonales, es decir, en el nivel del lenguaje. La galantería de Dorante es respetuosa y delicada; el apetito sexual de Arlequin es expresado más abiertamente, con una marcada exageración de los sentimientos. Ambos planos, de amos y lacayos, son equidistantes y jamás lograrán encontrarse.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, 83.



## Capítulo 5. Lo cómico y la risa.

El presente capítulo no podría abarcar la totalidad de los fenómenos de lo cómico, y de la risa. Por ende, se limitará a analizarlos en *L'école des femmes* y en *Le jeu de l'amour et du hasard*. Pero una definición se hace necesaria. Cómico es aquello que divierte y hace reír. La risa –y aquí se excluirá la risa provocada por la ansiedad u otra patología físico-psíquica– es el reflejo más evidente de lo cómico. Salvo el hombre, ningún otro ser ríe. Para que objetos, plantas o animales nos parezcan divertidos éstos deben entrar en relación directa con lo humano. Esta correspondencia se establece de varias maneras. Una forma es la comparación que consiste en encontrar en ellos algún comportamiento similar al de personas, o bien, cuando a nuestros semejantes les hallamos parecido con algo no humano. Otra, es la circunstancia en la que aparece el animal, la planta o el objeto. Un chícharo no es divertido, pero sí podría serlo en el plato de los comensales que esperaban una copiosa cena. El sonido también hace reír en la medida que el hombre lo identifica fuera de su contexto regular, o porque forma parte de una tradición asociada a la comicidad. En conclusión, sólo el hombre puede reír, y es el único facultado para producir y asimilar lo cómico.

La manera más sencilla de hacer reír a alguien es haciéndole cosquillas. Sin embargo, nuestro sujeto deberá tener la disposición, si no será inútil tocarle las plantas de los pies, o las costillas. Lo mismo ocurre con el espectador. Si éste se ha predispuesto a reír, la consecución del efecto cómico será más fácil e inmediata. En general, quien arriba a una obra cómica espera divertirse unas horas y, alejado de la gravedad de la vida diaria, olvidar sus tribulaciones personales. Que el público quede inmerso en el mundo de los personajes dependerá de la habilidad del autor. Así pues, parece incontestable que la comicidad tiende a excluir el razonamiento lógico y el dolor. La explosión de la risa

sólo puede producirse “en la insensibilidad, no en la pasión”<sup>51</sup> Porque si el espectador asiste al teatro para encontrar el modelo o las estructuras dramáticas de la obra, simplemente no reirá. Ni tampoco le permitirá gozar del espectáculo si se cuestiona la moral de las bromas, o si se las toma como agresiones contra su persona. En resumen, el espectador pacta un acuerdo con el dramaturgo en el que acepta sin reflexionar lo que le ofrece. Permite que las cosquillas lo hagan reír.

Pero también está el caso del desprevenido espectador que llega al teatro ignorando el género de la obra en cartelera. Si desconoce que la obra es cómica, habrá suficientes elementos que se lo indicarán. El tiempo que tardará en descubrirlo depende de la imaginación del autor. En *L'école...* pocos minutos después de que se ha levantado el telón, el espectador ríe con Arnolphe, y luego se ríe de él. Su parlamento sobre los maridos cornudos arremete directamente contra las costumbres de la época; luego los famosos chistes del “une tarte à la crème” y “si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille” provocaron las risotadas del público. Otro tanto ocurre con la comparación hostil a la que Chrysalde somete a Arnolphe. La risa surge casi inmediatamente. No pasa lo mismo en *Le jeu...*, cuya primera escena es seria. Lo cómico se insinúa a partir de la segunda, cuando Lisette es incapaz de referir la conversación que ha tenido con Silvia; la sexta escena es un poco más divertida, pues Mario comienza a jugar con el travestismo de su hermana y de Dorante; lo cómico alcanza su mayor intensidad cuando irrumpe Arlequin ordenando que llamen a su “beau-père” y a su “femme”. A pesar de la diferencia, ambas obras anuncian tempranamente que son cómicas.

---

<sup>51</sup> Henri Bergson señaló “Indicaremos ahora, como un síntoma no menos digno de observación, la insensibilidad que de ordinario acompaña a la risa. Parece que lo cómico sólo puede provocar su exaltación con la condición de incidir en una faceta del alma muy quieta y tersa. La influencia es su medio natural. La risa no tiene peor enemigo que la emoción [...]”, 15

### 5.1 Lo cómico en los gestos

Ahora bien, ¿qué nos hace reír en estas obras? Para lograr el efecto de comicidad, el dramaturgo cuenta con varias herramientas: los diálogos y parlamentos, las situaciones en donde involucra a los personajes, y el lenguaje no verbal de los actores. Empecemos con el código paralingüístico de los gestos. A partir de algunos testimonios se puede reconstruir la manera en cómo fueron actuadas ambas comedias. Se sabe que Molière interpretó a Arnolphe, y que hizo de su personaje una caricatura grotesca “[...]avec ces roulements d’yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde”<sup>52</sup>. En cuanto a *Le jeu...* se cuenta que la tropa italiana atinó en su interpretación al evitar la exageración. La dificultad dramática en esta obra radica en que los personajes actúan a actuar. El cuerpo debe pues traicionar constantemente los discursos del personaje. “Si le texte ment, le corps, lui, avoue.”<sup>53</sup> En resumen, como espectadores reímos del Arnolphe enamorado y de los arrebatos de Silvia porque sus movimientos “nos parecen excesivos e inapropiados”<sup>54</sup>, en comparación con los que nosotros mismos haríamos en semejantes circunstancias.

### 5.2 Lo cómico en el lenguaje

Pasemos ahora a lo cómico derivado del lenguaje. Pero antes de analizar algunos ejemplos, será aceptada -para el presente estudio- la idea según la cual el hombre hace bromas porque encuentra placer en ello.<sup>55</sup> Tenemos luego que el placer es medido subjetivamente, y que el grado de satisfacción que obtenga el individuo depende de forma directa del tipo de chiste que haya elaborado. Hay entonces distintas clases de bromas, unas más placenteras que otras. De hecho, ya se han propuesto dos categorías:

---

<sup>52</sup> Molière, *Critique de l’école des femmes*, 543.

<sup>53</sup> Jacques Lasalle, *Cet indécible sourire* entrevista publicada en la revista *Europe*, tomo LXXIV, 26.

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, 191

<sup>55</sup> *Ibidem*, “El chiste debe producir placer”, 91-92.

“El chiste tiene unas veces en sí mismo su fin y no se halla al servicio de intención determinada alguna; otras, en cambio, se pone al servicio de tal intención, convirtiéndose en ‘tendencioso.’ ”<sup>56</sup> En adelante, los chistes de la primera clase serán llamados “inocentes”, y los de la segunda “hostiles” u “obscenos” Por otra parte, ¿el éxito de una comedia no está condicionado a la intensidad de placer que produce en el público? *L'école...* y *Le jeu...* si bien fueron criticadas duramente, tuvieron una aceptación general avasalladora. Es decir, el espectador halló placer en ellas porque las bromas fueron efectivas, principalmente.

En ambas comedias, existen pocos ejemplos de bromas inocentes. Esto se debe a que no basta que el personaje haga reír involuntariamente o esté desprovisto de malicia. En una obra de teatro el segundo destinatario -el espectador- descifra la última intención del chiste. Veamos algunos casos en *L'école...* y *Le jeu...* De la primera obra se tomará el relato de Agnès sobre su primer encuentro con Horace; de la segunda, un extracto de la escena en que Arlequin revela su identidad a Lisette.

Arnolphe- Peut-être, mais enfin contez-moi cette histoire.

Agnès- Elle est fort étonnante, et difficile à croire./J'étais sur le balcon, à travailler au frais./Lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès/ Un jeune homme bien fait, qui, rencontrant ma vue,/ D'une humble révérence aussitôt me salue:/Moi, pour ne pas manquer à la civilité, Je fis la révérence aussi de mon côté./Soudain il me refait une autre révérence:/ Moi, j'en refais de même une autre en diligence:/ Et lui d'une troisième aussitôt repartant./ D'une troisième aussi j'y repars à l'instant./ Il passe, vient, repasse, et toujours de plus belle/ Me fait à chaque fois révérence nouvelle:/ Et moi, qui tous ces tours fixement regardais./ Nouvelle révérence aussi je lui rendais:/ Tant que, si sur point la nuit ne fût venue./Toujours comme cela, je me serais tenue,/ Ne voulant point céder, et recevoir l'ennui/ Qu'il me pût estimer moins civile que lui.(acto II, escena V)

Lisette- Mais encore ? Vous m'inquiétez : est-ce que vous n'êtes pas...

Arlequin- Aïe ! aïe ! vous m'ôtez ma couverture.

Lisette- Sachons de quoi il s'agit.

Arlequin, à part.- Préparons un peu cette affaire là... (haut) Madame, votre amour est-il d'une constitution robuste ? Soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner ? Un mauvais gîte lui fait-il peur ? Je vais le loger petitement.

Lisette- Ah ! tirez-moi d'inquiétude. En un mot, qui êtes-vous ?

Arlequin- Je suis...N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien, je ressemble assez à cela.

Lisette- Achevez donc : quel est votre nom ?

---

<sup>56</sup> Sigmund Freud, 86.

Arlequin- Mon nom ? (à part) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? Non ; cela rime trop avec coquin.

Lisette- Eh bien ?

Arlequin- Ah dame ! il y a un peu à tirer ici. Hâissez-vous la qualité de soldat ?

Lisette- Qu'appellez-vous un soldat ?

Arlequin- Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.

Lisette- Un soldat d'antichambre ! Ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin ?

Arlequin- C'est lui qui est mon capitaine.

Lisette- Faquin !

Arlequin, (à part)- Je n'ai pu éviter la rime. (acto III, escena VI)

El relato de Agnès hace reír porque nos permite imaginar a los dos jóvenes saludándose una y otra vez, sin cesar, hasta caer la noche. Normalmente, en cualquier otra situación, un saludo basta para establecer contacto con la persona que deseamos; es pues la repetición excesiva del mismo gesto lo divertido de la anécdota<sup>57</sup>. Por otra parte, la escena de Arlequin y Lisette, que considero una de las más divertidas de la obra, es el final del *quid pro quo* de sus identidades. La conversación es divertida porque en lugar de confesar sin rodeos quién es, Arlequin suspende la respuesta por medio de preámbulos y comparaciones que desesperan a su impaciente interlocutor –y hacen reír al espectador. Pues el lacayo al hablar de sí como una moneda falsa, alude a la misma decepción que siente una persona cuando descubre que posee dinero sin valor. La metáfora de “soldado” de antecámara es una forma inesperada de decir que una de sus funciones como sirviente es abrir y cerrar la puerta de “su capitán”. Finalmente, es gracioso que Arlequin trate de evitar que su nombre rime con alguna injuria; sin embargo, fracasa porque el *faquin*\* que grita Lisette lo describe con precisión. Como lo hemos visto, ambos ejemplos no tienen una intención hostil ni obscena contra el interlocutor. Son bromas inocentes que no tienen otra intención más que hacer reír.

Los chistes tendenciosos son de dos clases: el hostil que encierra una agresión, una ironía o que sirve para defenderse del interlocutor; y el chiste obsceno de connotación

---

<sup>57</sup> Creo que el efecto cómico se acentúa si la actriz que interpreta a Agnès hiciese, cada vez que pronuncia la palabra *révérence*, el movimiento corporal correspondiente.

\* *Faquin* = “individuo sin valor e impertinente”

sexual, o escatológico. Recordemos que este último tipo de bromas era imposible que fueran expresadas abiertamente en los escenarios franceses oficiales, pues la ley de las *bienséances* lo prohibía. Sin embargo, los dramaturgos se las arreglaron para romper la regla por medio de la alusión “[...] esto es, la sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge para reconstruir con ello la obscenidad plena y directa”<sup>58</sup> Revisemos algunos ejemplos, primero dos de *L'école...* luego los de *Le jeu...*

Alain- C'est que la jalousie...entends-tu bien Georgette./ Est une chose...là... qui fait qu'on s'inquiète.../Et qui chasse les gens d'autour d'une maison./Je m'en vais te bailler une comparaison./Afin de concevoir la chose davantage./ Dis-moi, n'est-il pas vrai, quand tu tiens ton potage./Que si quelque affamé venait pour en manger./Tu serais en colère et voudrais le charger?

Georgette- Oui, je comprends cela.

Alain- C'est justement tout comme:/ La femme est, en effet, le potage de l'homme;/Et quand un homme voit d'autres hommes parfois/ Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts,/ Il en monte aussitôt une colère extrême.(acto II, escena III)

Agnès lit: LES MAXIMES DU MARIAGE OU LES DEVOIRS DE LA FEMME MARIÉE avec son exercice journalier,

#### I. MAXIME

Celle qu'un lien honnête  
Fait entrer au lit d'autrui,  
Doit se mettre dans la tête,  
Malgré le train d'aujourd'hui,  
Que l'homme qui la prend ne la prend que pour lui.

[...]

#### VI. MAXIME

Il faut des présents des hommes  
Qu'elle se défende bien;  
Car dans le siècle où nous sommes,  
On ne donne rien pour rien.

[...]

#### VIII. MAXIME

Ces sociétés dérégées,  
Qu'on nomme belles assemblées,  
Des femmes, tous les jours, corrompent les esprits.  
En bonne politique on les doit interdire;  
Car c'est là qu'on conspire  
Contre les pauvres maris. (acto III, escena II)

---

<sup>58</sup> Sigmund, Freud, 97.

La explicación que da Alain sobre los celos se divide en dos partes: en la primera establece una comparación de este sentimiento con la presunta reacción de cólera del individuo al que se trata de arrebatar sus alimentos. Y dicho sea de paso, la imagen del ejemplo se asemeja más a la de un animal, como el perro defendiendo su plato de comida, que a la de una persona. Enseguida la comparación se prosigue hasta adquirir una connotación sexual, donde “empapar sus dedos” en el potaje/mujer alude al aparato sexual femenino. En cuanto a las máximas, son chistes hostiles y obscenos. Las dos primeras máximas insinúan el acto sexual, mientras que la tercera es una agresión directa contra las costumbres de la sociedad “preciosa” que solía reunir hombres y mujeres en las recámaras de ellas para charlar sobre temas literarios y artísticos. Finalmente, lo cómico de estos chistes se acentúa al descubrir la ironía que encierran las máximas y la “disertación” sobre los celos, porque los textos gnómicos “constituent la base même de l’enseignement moral”<sup>59</sup> del siglo XVII, mientras que el amor era el tema predilecto de la literatos de la época. Ahora analicemos bromas hostiles y obscenas en la comedia de Marivaux

Lisette- On dit que votre futur mari est un des plus honnêtes hommes du monde, qu’il est bien fait, aimable, de bonne mine[...] Peut-on se figurer de mariage plus doux? d’union plus délicateuse?

Silvia- Délicieuse! Que tu es folle, avec tes expressions!

Lisette- Ma foi, Madame, c’est qu’il est heureux qu’un amant de cette espèce-là veuille se marier dans les formes; il n’y a presque point de fille, s’il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l’épouser sans cérémonie.[...] (acto I, escena I)

[...]

Arlequin- Un domestique là-bas m’a dit d’entrer ici, et qu’on allait avertir mon beau-père qui était avec ma femme.

Silvia- Vous voulez dire Monsieur Orgon et sa fille, sans doute, Monsieur!

Arlequin- Eh! Oui, mon beau-père et ma femme, autant vaut; je viens pour épouser, et ils m’attendent pour être mariés; cela est convenu; il ne manque plus que la cérémonie, qui est une bagatelle.

Silvia- C’est une bagatelle qui vaut bien la peine qu’on y pense.

Arlequin- Oui, mais quand on y a pensé, on n’y pense plus.

Silvia, bas à Dorante- Bourguignon, on est homme de mérite à bon marché chez vous, ce me semble.

---

<sup>59</sup> Jean Lafond, IV.

Arlequin- Que dites-vous là à mon valet, la belle?  
 Silvia- Rien; je lui dis seulement que je vais faire descendre Monsieur Orgon.  
 Arlequin- Et pourquoi ne pas dire mon beau-père, comme moi?  
 Silvia- C'est qu'il ne l'est pas encore.  
 Dorante- Elle a raison, Monsieur; le mariage n'est pas fait.  
 Arlequin- Eh bien, me voilà pour le faire.  
 Dorante- Attendez donc qu'il soit fait.  
 Arlequin- Pardi! Voilà bien des façons pour un beau-père de la veille, ou de lendemain.  
 Silvia- En effet, quelle si grande différence y a-t-il entre être mariée ou ne l'être pas? Oui, Monsieur, nous avons tort, et je cours informer votre beau-père de votre arrivée.  
 Arlequin- Et ma femme aussi, je vous prie. Mais avant que de partir, dites-moi une chose: vous qui êtes si jolie, n'êtes-vous pas la soubrette de l'hôtel?  
 Silvia- Vous l'avez dit.  
 Arlequin- C'est fort bien fait; je m'en réjouis. Croyez-vous que je plaise ici? Comment me trouvez-vous?  
 Silvia- Je vous trouve...plaisant.[...] (acto I, escena VIII)

El matiz sexual de la primera broma comienza cuando Lisette utiliza la palabra “delicioso” para referirse al matrimonio en puerta de Silvia, pues el adjetivo se emplea para calificar aquello que origina gozo sensual, es decir, físico. El rechazo de la expresión por parte de Silvia pone en evidencia una diferencia psicológica entre ambas mujeres: el grado de interés que se tiene por el placer carnal. Seguramente esta distinción es determinada por el lugar que cada una ocupa en la sociedad, siendo más “peligroso” para la burguesa “desposar a un hombre sin ceremonia” que para la sirvienta. Lo cómico del chiste se desprende del hecho de haber intercambiado el significado de “desposar” por el de tener relaciones sexuales. La naturaleza del siguiente ejemplo es distinto; en la escena en que Arlequin llama “suegro” y “mi mujer” a M Orgon y a su hija no sólo es cómico lo impertinente que resultan estas palabras, sino que la intencionada repetición de los vocablos muestra que el lacayo se divierte haciendo enojar a Silvia. Esta es una forma de constante agresión contra la joven cuya hábil respuesta, hacia el final de la conversación *-je vous trouve... plaisant-* es a su vez hostil dado su sentido irónico.



### 5.3 Lo cómico en las situaciones

Finalmente se analizará lo cómico derivado de las situaciones. Este tipo de humor puede ser uno de los más crueles, pues se trata de “la relación del hombre con el mundo exterior, que tan tiránicamente actúa con gran frecuencia sobre sus procesos psíquicos.”<sup>60</sup> Lo divertido resulta no del enfrentamiento del personaje con otros individuos, sino de la Fortuna que se empeña en actuar en su contra. Una condición imprescindible para provocar la risa del espectador es que éste no compadezca al personaje, de lo contrario lamentará la situación del héroe de la comedia. En *L'école...* los sucesivos relatos que hace Horacio a Arnolphe sobre cómo ha burlado al Señor de la Souche son cómicos en la medida en que la confusión de identidades permite crear la situación necesaria para que el antagonista revele a su propio rival cuán inútiles han sido las previsiones y órdenes de éste para evitar ser engañado. La Fortuna que sabotea los planes de Arnolphe es igual de cruel con Silvia cuyo padre y cuyo hermano, al ser los únicos sabedores del travestismo de los personajes, escarnecen a la joven. Lo cómico de las situaciones resulta pues del sufrimiento del personaje que, a pesar suyo, no controla el mundo externo.

Tomemos dos ejemplos para ilustrar lo cómico de las situaciones. De *L'école...* se comentará la escena en que Arnolphe regresa a su hogar y sus criados no le abren la puerta, mientras que de *Le jeu...* aquella donde Dorante declara abiertamente a Silvia el amor que siente por ella

Alain- Qui heurte ?  
 Arnolphe- Ouvrez. (*A part*) On aura, que je pense,/Grande joie à me voir après dix jours d'absence.  
 Alain- Qui va là ?  
 Arnolphe- Moi  
 Alain- Georgette !  
 Georgette- Hé bien ?  
 Alain- Ouvre là-bas.

---

<sup>60</sup> Sigmund Freud, 198.

Georgette- Vas-y toi.  
 Alain- Vas-y, toi.  
 Georgette- Ma foi, je n'irai pas.  
 Alain- Je n'irai pas aussi.  
 Arnolphe- Belle cérémonie/Pour me laisser dehors ! Holà ho ! je vous prie.  
 Georgette- Qui frappe ?  
 Arnolphe- Votre maître.  
 Georgette- Alain !  
 Alain- Quoi ?  
 Georgette- C'est Monsieu./Ouvre vite.  
 Alain- Ouvre, toi.  
 Georgette- Je souffle notre feu.  
 Alain- J'empêche, peur du chat, que mon moineau ne sorte.  
 Arnolphe- Quiconque de vous deux n'ouvrira pas las porte/N'aura point à manger de plus de quatre jours./Ha !  
 Georgette- Par quelle raison y venir, quand j'y cours ?  
 Alain- Pourquoi plutôt que moi ? Le plaisant strodagème.  
 Georgette- Ote-toi donc de là.  
 Alain- Non, ôte-toi, toi même.  
 Georgette- Je veux ouvrir la porte.  
 Alain- Et je veux l'ouvrir, moi.  
 Georgette- Tu ne l'ouvriras pas.  
 Alain- Ni toi non plus.  
 Georgette- Ni toi.  
 Arnolphe- Il faut que j'aie ici l'âme bien patiente !  
 Alain *en entrant*- Au moins, c'est moi Monsieur.  
 Georgette *en entrant*- Je suis votre servante ;/ C'est moi.  
 Alain- Sans le respect de Monsieur, que voilà,/ Je te...  
 Arnolphe *recevant un coup d'Alain*- Peste !  
 Alain- Pardon.  
 Arnolphe- Voyez ce lourdaud-là !  
 Alain- C'est elle, Monsieur...  
 Arnolphe- Que tous deux on se taise/ Songez à me répondre, et laissons la fadaise./ Hé bien ! Alain, comment se porte-t-on ici ?  
 Alain- Monsieur, nous nous...Monsieur, nous nous por...Dieu merci ! Nous nous...(Arnolphe ôte par trois fois le chapeau de dessus la tête d'Alain.)  
 Arnolphe- Qui vous apprend, impertinente bête./ A parler devant moi le chapeau sur la tête ?  
 [...](acto I, escena II)

La escena se divide en cuatro partes. En la primera Arnolphe llama a la puerta sin anunciar de quien se trata. Ninguno de los dos criados abre, más bien ordenan uno al otro que lo haga. Luego Arnolphe dice que es él quien quiere entrar; sin embargo, ni Alain ni Georgette acuden a la puerta, sino que dan pretextos absurdos para no abrirle al amo. Después viene la amenaza de Arnolphe, a la cual los dos criados reaccionan precipitándose hacia la entrada, pero la disputa por ser el primero en abrir la puerta mantiene durante más tiempo a Arnolphe fuera de su hogar. Finalmente, cuando los tres están ya dentro de la casa Alain golpea accidentalmente a Arnolphe, quien a su vez maltrata al criado porque éste osa tener puesto el sombrero ante el amo. La situación es

cómica porque el amo no es obedecido eficazmente por sus criados, ni éstos tienen respeto por él. Además lo divertido se acentúa porque esta escena precede a una en la que Arnolphe asegura tener todo –su casa, Agnès, su destino- bajo control, lo que marca un contraste entre lo que cree tener y lo que pasa en realidad. Ciertamente la dosis de crueldad de la situación es mínima, pero no por ello es menos divertida. Es el turno de la comedia de Marivaux

Silvia- Ah ! nous y voilà ! il ne manquait plus que cette façon-là à mon aventure. Que je suis malheureuse ! c'est ma facilité qui le place là. Lève-toi donc, Bourguignon, je t'en conjure ; il peut venir quelqu'un. Je dirai ce qu'il te plaira : que me veux-tu ? je ne te hais point. Lève-toi ; je t'aimerais, si je pouvais ; tu ne me déplaies point ; cela doit te suffire.

Dorante- Quoi ! Lisette, si je n'étais pas ce que je suis, si j'étais riche, d'une condition honnête, et que je t'aimasse autant que je t'aime, ton cœur n'aurait point de répugnance pour moi ?

Silvia- Assurément.

Dorante- Tu ne me haïrais pas ? Tu me souffrirais ?

Silvia- Volontiers. Mais lève-toi.

Dorante- Tu parais le dire sérieusement, et, si cela est, ma raison est perdue.

Silvia- Je dis ce que tu veux, et tu ne te lèves point.

M Orgon *s'approchant*- C'est bien dommage de vous interrompre ; cela va à merveille, mes enfants ; courage !

Silvia- Je ne saurais empêcher ce garçon de se mettre à genoux, Monsieur. Je ne suis pas en état de lui en imposer, je pense.

M Orgon- Vous vous convenez parfaitement bien tous deux ; mais j'ai à te dire un mot, Lisette, et vous reprendrez votre conversation quand nous serons partis : vous le voulez bien, Bourguignon ?

Dorante- Je me retire, Monsieur.[...] (acto II, escena X)

Silvia está metida en una situación vergonzosa. El supuesto criado Bourguignon está a sus pies, desesperado porque ella acaba de decirle que no lo amará nunca. Silvia le ordena que se levante, pero él sigue allí sin hacerlo. Luego Dorante la obliga a confesar que no es repudiado, sino que su condición de sirviente hace imposible la unión entre ambos. La desesperación de la muchacha no cesa ya que él sigue allí, postrado ante ella. Repentinamente, cuando aparecen el padre y el hermano, quienes habían observado y escuchado en silencio la totalidad de la escena, la pena de la muchacha aumenta al extremo de confundirla. Lo cómico resulta de la desesperación de Silvia que no desea que nadie la vea con un sirviente enamorado, puesto que ella es una joven burguesa. Además, lo divertido de la escena aumenta teniendo en cuenta que justo unos minutos

antes, otra confesión amorosa, -presenciada por Silvia- con el mismo gesto de arrodillarse ante los pies de la amada, ocurrió entre los verdaderos sirvientes. La crueldad de M. Orgon y Mario se manifiesta a lo largo de la siguiente escena, la cual, como ya se dijo, es divertida sólo si el espectador se pone del lado de ellos, en lugar de compadecer a la joven por el duro interrogatorio al que la someten.

Antes de terminar el presente capítulo, considero necesario matizar el principio bergsoniano de la insensibilidad del espectador como condición imprescindible para que ría. Ciertamente es que el momento de la explosión de la risa es producto de la racionalidad, de una actitud intelectual ante el infortunio o la estupidez del personaje, o de uno mismo, pues solamente reímos de aquello que no resentimos como doloroso; sin embargo, el espectador del teatro cómico encuentra en los personajes actitudes o vivencias que le son familiares, íntimas e incluso personales. Halla rasgos de humanidad que lo acercan a esos seres ridículos, o a esas circunstancias verosímiles; de lo contrario, la obra le parecerá una farsa representada por caricaturas, una sucesión de escenas divertidas o una acumulación de chistes sin ningún interés narrativo. El espectador inteligente se mantiene siempre a distancia, y termina por cansarse de aquella hilaridad sin sentido. Pues bien, en una comedia el público deberá estar cautivo de la obra. Sigue con atención el desarrollo de una o más historias, y si bien sabe que de antemano todo se arreglará de manera afortunada para los personajes, espera ese desenlace que cierra la obra. El teatro cómico no sólo involucra al espectador, más que eso, lo interpela constantemente para que él sea quien juzgue a los personajes, y a la historia. Tenemos entonces que un público insensible no llora ni ríe.

## Conclusiones

De la comparación entre *L'école des femmes* y *Le jeu de l'amour et du hasard* se desprenden similitudes y diferencias. Molière y Marivaux concibieron su teatro de tal manera que se ajustase a las condiciones materiales que se les ofrecían, al público que asistía a verlos, y a la censura de las autoridades. En el primer capítulo se hizo la revisión del desarrollo del arte dramático en Francia para entender que las compañías teatrales y los autores subsidiados -por el rey, o por la Comedia Francesa- eran escrupulosamente vigilados. En el segundo capítulo se hizo una breve reseña biográfica de los dramaturgos estudiados aquí, además de indicar cuál era el ambiente y el público que acudía a los teatros. Buscando recrear el momento histórico y personal de Molière y Marivaux encontré que los autores llamados clásicos tenían una doble consigna: la de gustar e instruir, y que por ende sus ideales íntimos quedan ocultos. La fórmula sirvió para aproximar las dos comedias. Posteriormente el análisis formal reveló que la dramaturgia de ambos escritores tiene rasgos comunes, pero no son idénticas. Marivaux se distanció lo suficiente de su antecesor, e innovó en la comedia. El último capítulo describió por qué nos hacían reír los ejemplos de chistes o situaciones elegidos de cada obra. Lo cómico general de *L'école...* se deriva del retrato que Molière hizo de un “vicio”, y del castigo que recibe.<sup>61</sup>; mientras que de *Le jeu...* deriva de las circunstancias que produce el *quid pro quo*.

Molière enunció, en la defensa de su obra, cuál era la fuente temática de sus comedias. Para él, las conductas humanas que ponen en peligro la armonía social le proveían el material necesario para la creación artística. “Ces sortes de satires tombent

---

<sup>61</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes*: [...] et ce qui me paraît assez plaisant, c'est qu'un homme qui a de l'esprit, et qui est averti de tout par une innocente, qui est sa maîtresse, et par un étourdi, qui est son rival, ne puisse avec cela éviter ce qui lui arrive, 543.

sur les mœurs, et ne frappent les personnes que par réflexion.”<sup>62</sup> Así entendido, el dramaturgo no hace más que evidenciar hábitos negativos, personificándolos para hacerlos actuar dentro de situaciones extremas que mostrarán las últimas consecuencias. En el caso de *L'école...* Arnolphe es dañino para la sociedad no a causa de sus celos –la celotipia es una pasión/dolor que nos hace vulnerables- sino porque “En femme, comme en tout, je veux suivre ma mode.”( acto I, escena I). El carácter que se encarna es el *orgueil*. La excesiva consideración que el personaje tiene por sí mismo le hace creer que posee un juicio infalible. De allí que Arnolphe actúe sin escrúpulos, sea indócil a las persuasiones de Chrysalde e insensible al deseo de Agnès.

Por otra parte, el teatro molieresco refleja, al tiempo que promueve, valores burgueses. En *L'école des femmes* el autor insinúa un programa concerniente a la instrucción femenina: las mujeres no deben ser tan ignorantes como para no distinguir lo bueno de lo malo. Entiéndase que lo bueno es no cometer adulterio, ser madres, esposas honestas, etc. En realidad Molière no hizo más que repetir lo que en el ambiente se escuchaba como lo justo en este debate, pues en el siglo XVII

La destinée féminine assujettie à une fonction reproductrice vitale pour une population qui ne maîtrise pas la survie de ses enfants conditionne les enjeux placés dans l'éducation des filles. Elles doivent à tout prix devenir mères, et puisqu'elles seront mères autant leur inculquer, afin qu'elles les transmettent, les valeurs religieuses et morales qui fondent le corps social. Les filles apprennent finalement à lire parce que la lecture fixe les enseignements de la religion, mais la société n'as pas besoin qu'elles sachent plus.<sup>63</sup>

¿Acaso Agnès no es una mercancía que, adquirida en primera instancia por Arnolphe, pasa a manos del padre sólo para luego ser entregada al marido que le destina? ¿No son las Preciosas continuamente agredidas y ridiculizadas en esta y otras obras? Por si no fuera poco, cuando las historias literarias analizan a los personajes femeninos de

<sup>62</sup> Molière, *Critique de l'école des femmes*, 536.

<sup>63</sup> Georges Duby y Michel Perrot, *Histoire des femmes*, tomo 3, página 139.

Molière, afirman que éste supo dar a la mujer el lugar exacto que le correspondía en la sociedad, considerándolo el precursor de una suerte de contrato social<sup>64</sup> donde la mujer era relegada en segundo término. Y peor aún, seguimos pensando que las Preciosas realmente fueron ridículas, o Las mujeres sabias unas necias, en lugar de admirarlas por haber sido las primeras feministas radicales de la historia<sup>65</sup>. No digo que Molière haya sido machista, sino que las obras que escribió sí lo son. Nosotros, hombres del siglo XXI no somos tan diferentes del público que rió hace cuatrocientos años de los mismos personajes “ridículos” porque tenemos casi la misma moral. Y además, celebramos el matrimonio de Agnès.

Ceñir el tema general de la dramaturgia de Marivaux presenta mayor dificultad. La variedad de argumentos en sus comedias hace imposible emitir generalizaciones del tipo “La surprise, cette éternelle surprise de l’amour, constitua selon D’Alembert le seul motif de son théâtre.”<sup>66</sup> Sin embargo, la cita conviene para describir la fábula de *Le jeu...* El amor que irrumpe en la vida de Lisette, Arlequin, Dorante y Silvia es el argumento central de la comedia. En cada uno de ellos el sentimiento se expresa libremente a través de gestos, discursos y temores. No obstante, Silvia es la única en no ser consciente de estar enamorada, y lo que siente por Dorante se manifiesta a pesar de ella. Así pues, el dramaturgo explora una gama de sentimientos relacionados con el amor en sus diferentes personajes. Pero el análisis de la psique humana que realiza está lejos de ser meloso. Su comedia es también un ejercicio de crueldad. “C’est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir; je veux me trouver au début et les

---

<sup>64</sup>Cfr V.L. Saulnier, *La literatura francesa del siglo clásico*, 98-96.

<sup>65</sup> Roger Lathuillère cita a Abensour en su estudio *La préciosité* “Elles [las preciosas] ont porté leurs revendications audacieuses jusque dans des domaines qu’on n’abordait qu’avec une prudente discrétion. On voit les héroïnes de l’abbé de Pure se lancer dans de violentes diatribes contre le mariage, révoquer en doute la valeur de cette institution, battre en brèche l’autorité des parents et du mari, suggérer le mariage à l’essai, restreindre sa durée, envisager le divorce et la limitation des naissances”, 653-654.

<sup>66</sup> Citado por Giovanni Macchia, en la revista *Europe*, tomo LXXIV,11.

agacer tous deux” (acto I, escena IV) anuncia Mario quien efectivamente molestará a Silvia y a Dorante. El espectador/*voyeur* disfruta o compadece a los dos jóvenes que caen en las trampas que habían dispuesto para el otro.

Pues bien, *Le jeu de l’amour et du hasard* ofrece un cuadro en el cual los advenedizos ahora conforman *le monde*. De los burgueses se hace un retrato favorecedor a fin de erigirlo en modelo de comportamiento y urbanidad, en el que Marivaux ocultó los defectos de su clase “Quand il a de la noblesse dans ses manières, il est presque singe ; quand il a de la petitesse il est naturel ; ainsi il est noble par imitation, et peuple par caractère”<sup>67</sup>. Que el teatro cómico corrija, evidencia la misma preocupación del resto de los autores dieciochescos por devenir los enseñantes de los hombres<sup>68</sup>. Las lecciones de *Le jeu...* son claras, y limitadas: la idea del matrimonio por inclinación, y no por conveniencia; o la del padre bondadoso que se hace amar por sus hijos. Sin embargo, ninguna reivindicación social que anuncie la Revolución: ni el desafío a las *bienséances* que es la oferta de matrimonio de Dorante a una sirvienta, ni la exclamación de Lisette sobre la igualdad de los hombres, su “Mon cœur est fait comme celui de tout le monde.”(acto I, escena I), tienen eco ni consecuencias. Marivaux optó por la moral burguesa de la joven –ahora felizmente- casada para mantenerla lejos del libertinaje de la sociedad de la primera mitad del siglo XVIII<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Marivaux, *Mercur*, *Lettres sur les habitants de Paris*, 14.

<sup>68</sup> Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires de France*, La literatura “est en étroit rapport avec les mœurs du temps et suppose une représentation directe de la société réelle[...]Ce prêtre, savant doivent devenir instituteurs, adapter leurs leçons au public qui les écoute, c’est-à-dire à la bourgeoisie moyenne qui forme de plus en plus la masse des lecteurs.” 115.

<sup>69</sup> André Lagarde, “Dès la mort de Louis XIV [...] La licence des mœurs devient extrême dans certaines sphères de la haute société et dans une sorte de demi-monde où se coudoient gentilshommes et aventuriers”, 9



## Bibliografía

Barthes, Roland, *Critique et vérité*, ed. du Seuil, Paris, 1966, 79pp.

Bergson, Henri, *La risa Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. Revisada por Amalia Haydée Raggio, Losada, Buenos Aires, 1953, 152pp.

Boileau, *Oeuvres de Boileau* edición de Georges Mongrédien, Garnier, Paris, 1952, 399pp.

Caillois, Roger, *Le Cid de Corneille*, Hachette, Paris, 1939, 117pp.

Conesa, Gabriel, *Le dialogue moliéresque étude stylistique et dramaturgique*, PUF, Atenas, 1983, 479pp.

Craveri, Benedetta, *La cultura de la conversación*, trad. César Palma, ed. Siruela, Madrid, 2003, 610pp.

Darmon, Jean-Charles y Michel Delon, *Histoire de la France littéraire*, tomo II, PUF, Paris, 2006, 856pp.

Dort, Bernard, *Corneille dramaturge*, L'Arche, Paris, 1972, 171pp.

Duby Georges y Michel Pierrot, *Histoire des femmes*, tomo III, Plon, Paris, 1991, 557pp.

Ehrard, Jean, *Littérature française Le XVIIIe siècle*, tomo I, ed Arthaud, Paris, 1974, 337pp.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité* tomo I, Gallimard, Paris, 2006, 211pp.

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid, 2000, 253pp.

Jomaron, Jacqueline, *Le théâtre en France*, tomo 1, Armand Colin, Paris, 1989, 614pp.

La Fontaine, *Fables*, edición de Georges Couton, Garnier, Paris, 1962, 576pp.

Lafond, Jean, *Moralistes du XVIIe siècle*, Robert Laffont, Londres, 1992, 1323pp.

Lagarde, André y Laurent Michard, *XVIIIe siècle Les grands auteurs du programme*, tomo IV, Bordas, Paris, 1962, 416pp.

Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française* Hachette, Paris, 1955, 1441pp.

Lathuillère, Roger, *La préciosité*, tomo I, Librairie Droz, Zurich, 1966, 685pp.

Marivaux, *Théâtre complet*, edición de Marcel Arland, Gallimard, Bruselas, 1951, 956pp.

----- *Journaux et œuvres diverses*, edición de F. Deloffré y M. Gilot, Garnier, Paris, 1983, 828pp.

Molière, *Théâtre complet*, edición de Maurice Rat, Gallimard, Bruselas, 1951, 956pp.

Peyre, Henry, *¿Qué es el clasicismo?*, trad. Julián Calvo, FCE, México, 1996, 314pp.

Racine, *Théâtre complet de Racine*, edición de Maurice Rat, Garnier, Paris, 1962, 744pp.

Saulnier, V. L, *La literatura francesa del siglo clásico*, trad. Ernesto Schoo, ed. Universitaria de Buenos Aires, BA, 1977, 154pp.

Tieghem, van Philippe, *Les grandes doctrines littéraires en France*, PUF, Paris, 1974, 302pp.

Truchet, Jacques, *Théâtre du XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1972, 1490pp.

#### Revista

« *Europe* » revue littéraire mensuelle, tomo LXXIV, 1996.