

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ELEMENTOS DE POÉTICA DRAMÁTICA EN LA OBRA DE SABINA BERMAN

TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA
CLAUDIA ELISA GIDI BLANCHET

ASESORA: DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA

MÉXICO DF, SEPTIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dos personas, por encima de todo, son las destinatarias de esta tesis.

Sin ustedes nunca hubiera llegado a escribirla:

Martha Munguía y Jorge Brash

Agradecimientos

La elaboración de esta tesis se llevó a cabo con los apoyos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, del Programa de Mejoramiento del Profesorado y de la Universidad Veracruzana. Gracias al apoyo de estas instituciones pude dedicarme de forma exclusiva a la redacción de mi tesis.

Son muchas las personas cuyo conocimiento, amistad y ayuda han resultado indispensables en el desarrollo de mi investigación. Ocupan un lugar fundamental mi directora de tesis, la Dra. Luz Aurora Pimentel, así como las doctoras Edith Negrín, Elizabeth Corral, Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Laura López. Debo un agradecimiento especial a la Dra. Martha Elena Munguía por la generosidad que ha mostrado conmigo y por el diálogo enriquecedor que hemos tenido.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo 1. Composición dramática de la obra | 19 |
| Planos de ficción y sus relaciones con el espacio y el tiempo | 24 |
| Capítulo 2. La poética del barroco en <i>Molière</i> | 70 |
| El Barroco. Delimitación y pertinencia del concepto | 74 |
| El Barroco: visión de mundo | 82 |
| La obra de arte barroca | 95 |
| El teatro y la teatralidad barroca | 99 |
| El Barroco en <i>Molière</i> | 106 |
| Capítulo 3. Tragedia y seriedad | 148 |
| Presentación | 148 |
| La seriedad y la risa | 150 |
| La tragedia como problema estético. Una visión histórica | 154 |
| Las voces de la seriedad en <i>Molière</i> | 176 |
| Capítulo 4. Comedia y risa | 198 |
| Presentación | 198 |
| La comedia como problema estético. Una visión histórica | 199 |
| Risa y comedia | 226 |
| Las voces de la risa en <i>Molière</i> | 234 |
| La risa trágica como solución estética de la obra | 264 |
| Conclusiones | 279 |
| Bibliografía | 282 |

INTRODUCCIÓN

Quizá lo primero que haya que preguntarse sea cuál es la pertinencia del estudio de una obra dramática, desde una perspectiva literaria. Por un lado, es bastante claro, me parece, que el género dramático ha sido poco atendido por los literatos, salvo en el honroso caso de los estudios clásicos. Por el otro, en los últimos años la investigación teatral ha centrado su mirada en el trabajo escénico, espectacular, relegando a segundo término la atención al texto dramático; objeto artístico verbal que, si bien concebido para su montaje escénico, tiene en sí mismo, o puede tener, valores literarios que ameriten un análisis crítico.

Sin olvidar que el teatro es un fenómeno artístico espectacular que no puede reducirse al discurso verbal, y partiendo del rompimiento del paradigma metonímico que tomaba al texto por el teatro, es necesario –y yo diría indispensable– volver a ocuparse analítica y críticamente del texto dramático en tanto que texto literario y texto para la escena. Cada obra es, por lo menos en principio, lo uno y lo otro. Existe, pues, una gran tarea pendiente en la exploración de la dramaturgia en general y la mexicana en particular.

Estudiar específicamente el teatro de Sabina Berman parte, desde luego, de una atracción personal por su obra. Sin embargo, considero también que sus textos han renovado las estructuras dramáticas en función de sus necesidades expresivas, de la eficiencia en la comunicación con su público y de los complejos temas actuales de que se ocupa; con lo que ha contribuido de manera significativa a la creación de un nuevo rostro para la escena mexicana contemporánea.

La mirada de los estudiosos da cuenta de la importancia y riqueza de la obra de Berman, así como de sus múltiples posibilidades de acercamiento crítico y analítico. Por un lado destacan sus preocupaciones temáticas: la historia nacional, las relaciones con el

poder, las relaciones de género, por ejemplo. Y por el otro sobresale su actitud ética y estética a frente dichos temas: su condición crítica y contestataria, que polemiza con los discursos oficiales, así como su orientación humorística e irónica que desmitifica algunos valores sociales comúnmente aceptados.

Según la clasificación aceptada por Armando Partida Tayzan, Sabina Berman pertenece a la *Nueva Dramaturgia* mexicana. Su aparición en la escena data de 1975 con la obra *Esto no es una obra de teatro*, posteriormente llamada *Un actor se repara*. Para este crítico, de entre los diversos asuntos tratados por la autora destacan: “su postura feminista sobre las relaciones de pareja, la sexualidad y el amor”; así como su interés por tocar temas históricos nacionales desde una perspectiva crítica (*Se buscan dramaturgos II*, 191-192).

Por su parte Jacqueline Bixler, estudiosa norteamericana que ha realizado diversos trabajos críticos a propósito de la obra de Berman, resalta como constantes de su teatro:

[...] el gusto por el humor negro y la ironía; la desconfianza ante todo discurso oficial; la subversión posmoderna de la historia de México; el interés por la identidad personal y nacional; la necesidad de rebasar los límites tanto sexuales como teatrales; y la profunda conciencia del carácter intrínsecamente dramático de la historia y la política mexicanas (*Sediciosas seducciones*, 21).

En general puede decirse que el teatro de Berman se caracteriza por mantener una postura irreverente, ligada a un claro proyecto feminista; por una actitud contestataria que pone en jaque las estructuras de poder y que se manifiesta a menudo mediante muy diversas tonalidades y formas de la risa – en tanto categoría estética de trabajo con el lenguaje–.

De su praxis como dramaturga, quisiera destacar dos aspectos: primero, la necesidad de volver a sus propios textos para reelaborarlos, muchas veces tras la puesta en escena –lo que da lugar a la existencia de diferentes versiones de algunas de sus obras, a veces incluso

con diferentes títulos¹. Tal como señala Vicente Leñero, para Sabina Berman el teatro es un continuo aprendizaje en el que la verificación en escena de una obra le permite averiguar lo que sí funciona y lo que aún puede y debe mejorarse (Leñero, 24)².

Segundo, esta dramaturga no sólo escribe para la escena, sino que la conoce desde dentro: en el amplio y abarcador fenómeno del teatro, ha desempeñado múltiples papeles, como actriz, directora y productora³. Se trata de una mujer de teatro en el más complejo e integral sentido de la palabra; es “una dramaturga prolífica, original y atrevida, (...) una directora muy talentosa (...) y una mujer que sabe hacer tanto la publicidad como la política” (Bixler, *Sediciosas seducciones*, 18).

Considero que ambas actitudes respecto del teatro se encuentran estrechamente relacionadas; en las dos resalta el hecho de que Berman no es una autora “de escritorio”, sino una teatrística sensible a lo que ocurre de manera viva en el escenario. Su experiencia como escritora de textos para la escena se retroalimenta con su experiencia de hacedora de teatro en un sentido más estricto. Por tanto, en sus textos dramáticos quedan huellas del dominio que tiene de la escena y del fenómeno teatral en su conjunto.

En cuanto a su exitosa recepción, Sabina Berman es un caso notable dentro de la dramaturgia mexicana. Ya en 1982, cuando la carrera teatral de Sabina Berman apenas

¹ Por ejemplo, *Bill* se transformó en *Yankee*; *El suplicio del placer* se convirtió en *El jardín de las delicias*; *Un buen trabajo de piolet*, en *Rompecabezas*; y *Anatema*, se volvió *Herejía* para finalmente convertirse en *En el nombre de Dios*.

² La propia Sabina Berman, en una entrevista con Francine A’Ness, afirmó que, a partir de *Entre Villa y una mujer desnuda*, el texto que publica es siempre posterior a su estreno; porque “me di cuenta de cuánto se aprende de los actores. Si son buenos actores, llega un momento cuando se apropian del personaje y saben más del personaje que uno. Y es un momento maravilloso porque uno empieza a aprender de los personajes en la ejecución de los actores. Y yo les tomo ideas. Son detalles, no hay cambio fundamental porque si no, sería imposible. Y ellos me piden cambios al texto y los incorporo y luego se publican estos cambios” (en Bixler, *Sediciosas seducciones*, 62).

³ Sabina Berman estudió actuación con Héctor Azar; estudió actuación y dirección con Abraham Oceransky; asistió a los talleres de dramaturgia de Hugo Argüelles y Vicente Leñero. Berman considera que con el montaje de *Entre Villa y una mujer desnuda*, obra que dirigió y produjo, terminó su formación teatral. En él, su conciencia abarcaba todo el fenómeno teatral: se ocupaba tanto de los zapatos de los actores, como de que el público no se mojara en la calle antes de entrar (en Bixler, *Sediciosas seducciones*, 57).

comenzaba, Felipe Santander afirmaba: “Si en este país la cultura teatral fuera tan importante como lo es, por ejemplo, el boxeo, es probable que la fotografía de Sabina Berman, acompañada de una gran promoción y comentarios, apareciese todos los días, en todos los periódicos, de todos los estados”⁴. Años después, concretamente en 2004, Jacqueline Bixler, compiladora del primer libro crítico publicado en México sobre el teatro bermaniano, afirmaba: “No se puede negar que Sabina Berman es la dramaturga contemporánea de más éxito crítico y comercial” (*Sediciosas seducciones*, 14). Se trata, pues, de una autora que ha tenido excelentes resultados de audiencia y crítica⁵, sobre todo con sus obras más recientes. En un país en el que el teatro “serio” difícilmente supera las cien funciones, la primera puesta en escena de *Molière*, bajo la dirección de Antonio Serrano y con la producción de la Compañía Nacional de Teatro del INBA y Argos Producciones, permaneció en cartelera cerca de dos años. Otro tanto puede decirse de *Feliz nuevo siglo*, *doctor Freud* y de *Entre Villa y una mujer desnuda*; ambas permanecieron en cartelera por más de dos años⁶. En 2003, Sabina Berman produce y dirige *eXtras*, obra basada en la de Marie Jones *Stones in His Pockets*. El estreno se llevó a cabo en la ciudad de México el 6 de febrero, en el teatro Julio Castillo. En su primera temporada, durante los cinco fines de semana en que se representó, las más de 700 butacas del teatro se llenaron con regularidad⁷.

⁴ Este comentario de Felipe Santander aparece en la contraportada de la edición de Oasis a la obra *Rompecabezas* de Sabina Berman, publicada en 1983.

⁵ Ha recibido el Premio Nacional de Teatro Mexicali/INBA en tres ocasiones: en 1979 por *Bill*; en 1981 por *Un buen trabajo de Piolet*, y en 1983 por *Anatema*. Ha sido merecedora también del Premio Nacional de Teatro Infantil Concepción Sada por *La maravillosa historia del niño Pingüica, de cómo supo de su gran destino y de cómo comprobó su grandeza*. En 1993 fue becaria del SNCA (Partida, *Se buscan dramaturgos I*, 116).

⁶ En el caso de esta última, la puesta en escena llegó a tener tanto éxito que las productoras (la propia Sabina Berman e Isabelle Tardán), después de un año de funciones, la vendieron a Televisa, logrando imponer a la gran empresa sus condiciones artísticas: que no modificaran nada de lo que sucedía en escena.

⁷ Ver “Performing Culture(s): Extras and Extra-Texts in Sabina Berman’s *eXtras*” de Jacqueline E. Bixler.

Cabe mencionar, además, que algunas de sus obras han sido estrenadas en otros países y en otros idiomas, con lo que la autora ha ido ganando presencia también en la escena mundial. No obstante lo cual, los académicos mexicanos no le han prestado aún tanta atención crítica como ya lo han hecho los estudiosos norteamericanos⁸.

El éxito comercial de su obra, a menudo la ha colocado a caballo entre el llamado teatro comercial y el teatro “serio”. Lo cierto es que la dramaturga ha demostrado que el éxito comercial en modo alguno está reñido con la calidad artística. Por el contrario, su amplio diapason estilístico y genérico le permite una comunicación con diversos públicos que, como afirma Armando Partida, responden ampliamente a su escritura dramática (*Escena mexicana...*, 29). Esta preocupación por hablarle a sus contemporáneos de asuntos vitales de una realidad compartida ha estado presente en la evolución artística de la autora. Su notable eficacia para la comunicación viva entre la escena y el público no es en modo alguno un logro accidental, responde a una preocupación central en el quehacer de la dramaturga⁹. “Yo siempre quise comunicarme con el pueblo –afirma Berman. No quiero un teatro sobreintelectualizado (...). Quiero una experiencia teatral intensa” (en Bixler *Sediciosas seducciones*, 53). Busca dejar de lado a las tías solteronas de provincia que pueblan el teatro nacional –su tía, afirma, lleva cuatro maridos y es una existencialista

⁸ Jacqueline E. Bixler señala que la obra dramática de Sabina Berman “es un tema constante de ponencias, tesis y publicaciones” en los Estados Unidos. Y precisa que “además de numerosos estudios en las únicas dos revistas estadounidenses que se dedican al teatro hispano, *Latin American Theatre Review* y *Gestos*, han salido ensayos sobre su teatro en volúmenes compilados por Adam Versényi, George Woodyard y Frank Dauster” (*Sediciosas seducciones*, 18).

⁹ En entrevista con Francine A’Ness, Berman afirmó: “Sí escribo para los otros. Así de abstracto como suena. Pero yo lo tengo registrado en el cuerpo. Cuando estoy escribiendo un texto donde me estoy comunicando, lo tengo muy bien registrado. Sé que me estoy comunicando. Físicamente. Tengo una experiencia de memoria del público, de ese lugar oscuro, de respiraciones y de cuerpos. Nunca sé si los otros es un los otros muy amplio, o más pequeño, pero sí, por supuesto sé que está hecho para los otros. Creo que es una decisión además muy temprana” (86).

radical— para ocuparse de asuntos actuales, presentados desde una estética contemporánea¹⁰.

En dos de sus obras de los años noventa, Berman abandona las figuras nacionales para ocuparse de personajes más universales: Sigmund Freud y Jean Baptiste Poquelin Molière. En ambos casos la autora dialoga con textos culturales (literarios y extra literarios; teatrales y extra teatrales) sumamente significativos para la cultura occidental: en el caso de *Feliz nuevo siglo*, *Doctor Freud* Berman revisa críticamente el famoso caso “Dora” para repensar no sólo la figura del padre del psicoanálisis y sus aportaciones a la concepción del mundo contemporáneo, sino sobre todo el tremendo y persistente conflicto que se genera entre la identidad femenina y el poder patriarcal.

En *Molière* se enfrentan polémicamente dos actitudes vitales y artísticas, dos visiones del mundo que han tenido su asiento en sendas formas dramáticas canónicas: la comedia y la tragedia; así como la conflictiva relación del artista frente al poder político y el eclesiástico. Dichas visiones del mundo se encuentran encarnadas en los dos personajes centrales de la obra: Molière y Racine, quienes adoptan actitudes radicalmente diferentes ante la autoridad y el sentido que tiene el quehacer artístico.

El objeto de estudio de esta investigación es justamente *Molière*, uno de los textos de madurez de Sabina Berman, en el que cristaliza buena parte de sus rasgos de poética más significativos. En él la autora recrea el siglo XVII en Francia y a dos de sus dramaturgos más importantes; recrea también el teatro de Molière y moviliza, por tanto, la estética de una época.

En términos generales, en esta tesis pretendo revisar la poética dramática de Sabina Berman, tal como aparece actualizada en *Molière*. Atiendo así tanto a los elementos

¹⁰ Ver el “Diálogo con Sabina Berman” de Francine A’Ness (en Bixler *Sediciosas seducciones*, 49).

compositivos y artísticos de la obra, como a la visión del mundo que propone y al diálogo que establece con diversos textos culturales. Busco, asimismo, entender cómo está compuesto el texto, en tanto que objeto verbal concebido para la representación escénica; cuáles son los ejes expresivos que lo articulan; de qué manera los discursos sociales de un momento histórico concreto se vuelven materia prima e ingresan estilizados en el texto dramático; de qué temáticas se ocupa y desde qué orientación ética y estética.

Es necesario precisar desde ahora que entiendo el problema de poética en su sentido de composición de la obra, pero también en su dimensión histórica; es decir, que la noción de poética deja de circunscribirse a la descripción puramente formal del texto artístico para, además, ubicar en las sinuosas líneas de la historia la conformación de un género, la construcción de sentidos, la continuidad y la ruptura de una propuesta artística. De esta manera, me propongo revisar algunos de los trayectos artísticos por los que nos conduce esta obra contemporánea, a partir de su propuesta temática y de su configuración formal.

Como en muchas de sus obras, en *Molière* Sabina Berman ha construido su texto evidenciando que se trata de una composición artística, sin intención de crear en el espectador la ilusión de realidad, tan apreciada por otras estéticas¹¹. En el primer capítulo de la tesis realizo el análisis de su composición artística, atendiendo particularmente a sus planos de ficción y a las relaciones espaciotemporales que conforman. Esto me permitió establecer que se trata de un texto dramático en el que una situación se encuentra engastada dentro de otra, una fábula dentro de otra; procedimiento de enlace que da lugar no sólo a la construcción de diversos niveles dramáticos, que afectan el espacio, el tiempo y la

¹¹ Aunque, como apunta García Barrientos, en el teatro la distancia y la ilusión son en realidad dos caras de la misma categoría. En cualquier forma de teatro, su relación es copulativa y no disyuntiva. “Y es sólo el predominio, más o menos rotundo, de una de las dos categorías el que permite contraponer formas teatrales ilusionistas y antiilusionistas” (205).

configuración de los personajes, sino que permite una gama amplísima de transformaciones, de formas de transitar de una realidad a otra, de superposición o entrecruzamiento de miradas y perspectivas.

La estructura de *Molière* está fuertemente marcada por el deslizamiento, a veces casi imperceptible, entre planos de realidad. En varias ocasiones la vida del personaje Molière se confunde o yuxtapone a la puesta en escena de sus obras. De hecho, todo el juego escénico parte de un plano de realidad, desde el que Racine, cual demiurgo, convoca los elementos que darán lugar a la ficción. Por medio del artificio congrega en escena los componentes que originan el hecho dramático. La convención planteada admite, entre otras características, los avances y retrocesos en el tiempo diegético o argumental, así como la repetición casi exacta de alguna escena y el detenimiento de la acción en momentos claves de la obra. Se trata de una obra cuya estructura es particularmente rica y compleja en relación con los niveles dramáticos. Su estudio resulta, por tanto, de capital importancia.

El análisis de estos rasgos compositivos aunado al momento histórico que se recrea en la obra me llevó a la conclusión de que, en buena medida, se trataba de una actualización y refuncionalización de aspectos estéticos e ideológicos del Barroco histórico europeo, en particular de la teatralidad barroca. Por lo tanto, para entender los rasgos compositivos de *Molière* y la propuesta artística de Sabina Berman, para poder valorarlos en su justa dimensión, fue necesario leer este texto dramático a la luz de las complejas relaciones que establece con el mundo del barroco; no por el placer erudito de recuperar aspectos aislados de una técnica específica, sino porque es ahí donde se fundan modos de concebir la práctica teatral, en los que el teatro no sólo formaba parte de un conjunto más amplio de la vivencia estética, sino que en buena medida le imprimía su carácter específico. En resumen, en el segundo capítulo de la tesis intento demostrar que en *Molière*, Berman

no sólo recrea personajes de la Francia del XVII, evocando con ellos una cultura específica, sino que actualiza elementos del Barroco, ligándolos a la oposición tragedia-comedia. Intento explicar cómo Sabina Berman tiende puentes que trascienden la mera contemporaneidad de nuestros dilemas inmediatos y busca dialogar con la historia, a partir de la creación artística.

Ocuparme del Barroco histórico, en tanto que formas artísticas, relaciones sociales, políticas e ideológicas fue una tarea sumamente compleja. En principio descubrí que de ninguna manera se trata de un concepto unívoco. Fue necesario revisar los diversos sentidos, muchas veces contrapuestos, que ha tenido a lo largo de la historia, hasta tener una perspectiva suficientemente amplia y clara sobre el problema. A pesar de todo, debo precisar que no presento un trabajo exhaustivo sobre el Barroco, toda vez que mi objeto de estudio no es una obra del siglo XVII, sino un texto dramático contemporáneo que recrea y actualiza importantes rasgos de la teatralidad barroca.

Molière se construye explícitamente a partir de la pugna entre la seriedad y la risa, la comedia y la tragedia, vista como un problema estético que nos ha preocupado desde la Antigüedad. Sin embargo, dicho planteamiento rebasa lo estrictamente estético para volverse un asunto ideológico, cultural y social. Es decir, que lo que está en juego no es sólo el enfrentamiento de las posibilidades de dos géneros del drama, sino de dos actitudes vitales y culturales. En los dos últimos capítulos de la tesis busco explorar las dimensiones de dicho problema. Para ello ha sido necesario definir con qué vertientes literarias y artísticas se relaciona la obra de Sabina Berman. Es decir, cómo se conecta con ciertos rasgos de la tradición ligados polémicamente al Neoclasicismo y el Barroco franceses.

Las actitudes vitales, ligadas a la seriedad y la risa han estado presentes y en conflicto a lo largo de la historia de la cultura en Occidente. En *Molière* Sabina Berman las

ha asociado a la tragedia y la comedia, vinculándose así con las voces que previamente han participado en el debate entre los géneros, concretamente con la tradición clásica que parte de Aristóteles y desemboca en el neoclasicismo francés y su conjunto de leyes y normas. Desde mi punto de vista, la autora se propone subvertir la jerarquización tradicional de las categorías dramáticas, al tiempo que revisa la relación del arte con su entorno social y político, sus relaciones con el placer y el dolor, y su función como instrumento político.

Por lo demás, quisiera precisar que lo que está en pugna es más que una concepción –centrada en el neoclasicismo francés– de las posibilidades expresivas de dichos géneros teatrales. A dicha pugna subyace una serie de valoraciones de carácter ético que le ha otorgado a las estéticas serias y a las de la risa distinta categoría cultural. Se ha ligado lo serio a lo bello, a lo espiritualmente elevado, a lo trascendente y digno. Mientras que la risa, que con frecuencia enfrenta al poder, ha sido ignorada, si no combatida, por la cultura académica oficial; y cuando el poder la acepta es vinculándola a lo que considera la más alta misión del arte y la literatura: educar, corregir los vicios... En resumen, me parece que no es descabellado hablar de una actitud hostil de la cultura oficial hacia la risa; y es posible rastrear históricamente dicho desprecio.

Siguiendo a Bajtín, en el Renacimiento francés, particularmente durante el siglo XVI, la risa no se encontraba disgregada de los problemas filosóficos más importantes – concebidos más tarde como serios–, sino que era considerada como un principio universal de concepción del mundo, íntimamente relacionado con la vida y la muerte. La risa se concebía como una forma diferente de ver el mundo, pero no menos importante, y quizás aun más, que el punto de vista serio; ya que sólo a través de ella era posible “captar ciertos aspectos excepcionales del mundo” (*La cultura popular...*, 65).

Lo característico de la teoría renacentista sobre la risa, afirma el teórico ruso, es reconocer en ella “una significación positiva, regeneradora, *creadora*, lo que la separa de las teorías posteriores (...) que acentúan preferentemente sus funciones denigrantes”. Y es durante el Renacimiento cuando la risa popular se incorpora fecundamente a la alta literatura, enriqueciendo las ideas más avanzadas del humanismo (*La cultura popular...*, 69-70)¹².

Unas décadas adelante, durante el siglo XVII en Francia y con la consolidación del absolutismo, la situación se transforma sensiblemente: la risa ya no expresa una concepción universal del mundo, se transforma en una mirada parcial, fragmentada, de la vida social, en particular de sus aspectos negativos. Lo trascendente, lo verdaderamente importante no puede ser ya objeto de irrisión. Sólo lo serio es vehículo adecuado para el tratamiento de los temas elevados, mientras que lo cómico, la risa, ocupa un rango inferior, convirtiéndose en instrumento útil para el escarmiento de seres inferiores (Bajtín, *La cultura popular...*, 65).

El tiempo argumental recreado en *Molière* se ubica justamente en la Francia del siglo XVII, en la corte de Luis XIV. Sin embargo, es posible relacionar la oposición central de la obra con las dos actitudes vitales que caracterizan a los siglos XVI y XVII. Racine encarna el punto de vista que identifica a su siglo, mientras que el personaje de Molière se encuentra mucho más ligado con el espíritu festivo del mundo que caracteriza al siglo inmediato anterior. Cada uno de estos autores (personajes de la obra) elige, por supuesto, diferentes formas y tonos de expresión artística.

¹² “En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época. Esto fue posible porque después de mil años de evolución, en el transcurso de la Edad Media, los brotes y embriones de esta tendencia histórica, estaban listos para eclosionar” (Bajtín, *La cultura popular...*, 70).

Para facilitar el estudio de las relaciones que Berman establece en su obra con la seriedad y la risa, en los dos últimos capítulos de la tesis (tercero y cuarto) centré la mirada en la tragedia y en la comedia, respectivamente. En el tercer capítulo reviso, en un primer momento, las características más significativas de la composición trágica, en dos grandes ciclos de la historia: la antigüedad grecolatina y el neoclasicismo francés. Para ello me ocupé básicamente de las poéticas de Aristóteles y Horacio, para el primer ciclo, y de la poética de Boileau, para el segundo. Sin embargo, es necesario aclarar que no es mi intención revisar en detalle las propuestas poéticas de cada pensador, sino presentar de manera condensada cuál pudiera ser el origen de algunas ideas sobre el género trágico con las que trabaja Sabina Berman en su obra.

Un poco más adelante exploro las formas con las que Sabina Berman configura a los dos personajes que representan el punto de vista de la seriedad: Racine y el Arzobispo. El primero encarna la tragedia, forma suprema del arte que en el contexto neoclásico francés se institucionaliza y adquiere vínculos importantes con la clase en el poder; mientras que el otro es el representante de la autoridad eclesiástica, que utiliza y enarbola, para sus propios fines, valores éticos y estéticos ligados a la seriedad. Ambos personajes forman parte del *establishment*, de la institución en el poder, aunque, como veremos, tengan importantes rasgos que los distinguen.

El cuarto capítulo lo dedico a la comedia y las formas estéticas de la risa puesta en movimiento en el texto de Berman. Tal como hice para la tragedia, en este capítulo analizo algunas de las ideas más significativas que se han formulado sobre la teoría de la comedia para intentar reconocer las líneas fundamentales de reflexión sobre el género. Desde luego, no pretendo agotar todas las fuentes en que se ha reflexionado sobre la comedia; busco ofrecer una síntesis de las líneas generales que ha seguido el discurso

teórico, de manera particular de aquellas que participan de la tradición neoclásica, o que desembocan en ella. En un primer momento, centro la atención en las teorías más relevantes de la Antigüedad Grecolatina, pasando por la Patrística, para llegar al siglo XVII en Francia. En la medida en que Sabina Berman polemiza con ellas, tienen un lugar especial las ideas que caracterizaron la reflexión sobre la comedia en la Edad Media, toda vez que marcaron de manera negativa la conceptualización del género.

Nuevamente aclaro que no es mi intención analizar en detalle las propuestas teóricas de cada pensador, sino presentar de manera condensada y desde una perspectiva histórica cómo se ha transformado el concepto de comedia, para aclarar la manera en que la autora se apropia de esta tradición y define la composición dramática de *Molière*.

Un poco más adelante me ocupo de algunas reflexiones de tipo filosófico sobre la risa toda vez que, me parece, se han decantado hasta nuestros días y desempeñan un papel importante en la oposición fundamental, comedia-tragedia, seriedad-risa, que teatraliza Sabina Berman.

Conviene advertir que ha sido preciso analizar en el tercer capítulo algunos de los rasgos compositivos propios de la comedia, toda vez que se emplean para configurar al personaje Racine, ridiculizado por la mirada autoral, mediante su caracterización física y psicológica. De la misma manera se observará que en este capítulo, dedicado a la comedia, ha sido necesario apelar a ciertas características asociadas con la tragedia.

Al analizar la presencia de los componentes trágicos y cómicos en *Molière*, fue necesario distinguir la composición misma de la obra, los rasgos artísticos que la configuran, de la reflexión (tematización) que en ella se hace a propósito de los géneros dramáticos, concebidos como antitéticos y excluyentes. En la última sección del cuarto capítulo que lleva por título “La risa trágica como solución estética de la obra”, me ocupo

de la forma en que ambos géneros se enlazan en la obra de Berman, tanto en la composición como en la reflexión que se realiza a partir de ellos.

En resumen, he querido proponer mi tesis más que como una elaboración crítica circunscrita a la obra de Berman, como un trabajo que busca revisar ese antiguo debate que llega hasta nuestros días acerca de la relación entre la risa y la seriedad, la tragedia y la comedia. Me he propuesto, pues, un modo de aproximación que busca desentrañar el diálogo cultural que la obra establece con el gran tiempo de la historia, más allá de su cerrada contemporaneidad.

CAPÍTULO 1

COMPOSICIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

La obra *Molière* está dividida en cuatro grandes unidades (actos), señaladas simplemente con números romanos, con un intermedio después de la segunda. En la edición de Plaza y Janés de 2000, las acotaciones que indican un cambio de espacio aparecen destacadas tipográficamente con negritas, dando lugar a una división en “escenas”¹³. En la edición que utilizo¹⁴, la más reciente y avalada por la autora, no hay ninguna marca que indique división en unidades menores; el texto aparece sin segmentaciones internas, de corrido. No obstante, y sólo en lo que respecta a este aspecto, me guiaré por la división marcada en la edición anterior, por una razón de

¹³ En términos generales, una escena o situación discursiva corresponde a una organización relativamente estable de actores en un marco espacio-temporal. Así, se cambia de escena cuando uno de esos parámetros se modifica. Sin embargo, en este caso el cambio de escena no está relacionado con la configuración actorial. Las acotaciones que demarcan las escenas indican más bien un cambio de espacio y no la entrada o salida de personajes. Lo que, además, ocurre en muchas de las obras de Sabina Berman, donde las diversas escenas, señaladas frecuentemente con números arábigos, no suponen necesariamente cambio alguno en la configuración de los personajes presentes en un momento dado. Por otro lado, la división en unidades menores al acto (o cuadro) varía grandemente según las diferentes dramaturgias. Anne Ubersfeld considera que un texto teatral puede segmentarse en grandes secuencias, secuencias medias y microsecuencias. Desde su perspectiva, los actos y los cuadros son dos formas de tratamiento de las grandes secuencias, y dan lugar a dos formas opuestas de dramaturgia. La secuencia media, por su parte, resulta una unidad nada simple de definir. “En el teatro ‘clásico’, la secuencia media viene textualmente determinada, se sitúa como unidad de rango inferior (más corta) en comparación con las grandes unidades (los actos); con el nombre de *escena* (a la que se le añade el número de la misma), la dramaturgia clásica marca las entradas y salidas de los personajes. De este modo, la escena o secuencia media se define, sin equívocos, por una determinada *configuración de personajes*. Con ciertos excesos, se conceptúan de escenas, por ejemplo, las bruscas entradas del confidente que sale inmediatamente de exponer su misiva (...); la noción clásica de secuencia media-escena no es tampoco absoluta” (165). En cuanto a la dramaturgia en cuadros, la relación gran secuencia/secuencia media resulta más complicada. A este respecto, Ubersfeld señala que en algunos casos la longitud de los cuadros varía al punto que no todos admiten divisiones internas en elementos de rango inferior. Sin embargo, afirma que “por regla general, en un cuadro de cierta complejidad, la articulación en secuencias medias se hace no en función de las entradas y las salidas [...] sino en función de los *intercambios* entre personajes (165-166). Finalmente, también siguiendo a Ubersfeld, existe otro tipo de dramaturgia en el que el “cuadro no determina una gran secuencia, sino una secuencia media; nos encontramos entonces con un mosaico, con un caleidoscopio de breves cuadros que indican una especie de visión fragmentada, de desmenuzamiento de la conciencia (y de las condiciones de vida)” (166).

¹⁴ Berman, Sabina. *Puro teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

orden práctico, ya que me permite ubicar con más facilidad los distintos momentos de la obra, y referirme a ellos con mayor precisión. Además, prácticamente en todas las obras de la autora aparecen explícitamente indicados cambios de escena similares.

Molière es una obra no lineal. En su composición encontramos engastada una situación dentro de otra, una fábula dentro de otra. Este procedimiento de enlace da lugar a la construcción de diversos planos o niveles dramáticos –que llamaré planos o niveles de ficción–, y que afectan, como se verá más adelante, el espacio, el tiempo y la configuración de los personajes.

En términos generales puede decirse que el teatro es una forma ficcional de representar un mundo. Al representarlo, se establece el nivel básico de realidad de los personajes y sus acciones; es decir, se trata de la configuración de una representación de primer grado. En algunas dramaturgias, un personaje, ubicado en ese primer nivel ficcional, es capaz de crear otro mundo que se inserta dentro del primer plano básico; es decir, crea un mundo en otra dimensión espaciotemporal con otros protagonistas, o los mismos. Este nuevo plano es de segundo grado, respecto del primero que lo contiene. García Barrientos propone, parafraseando a Genette, definir de la siguiente manera las relaciones entre los universos representados (niveles): “cada objeto representado se encuentra, por definición, en un nivel de existencia inmediatamente superior (...) respecto a aquel en el que se sitúa el acto representativo que lo produce” (229)¹⁵. En el nuevo nivel de ficción (metadieético o metadramático) puede generarse a su vez un nuevo mundo ficcional, una nueva diégesis, y así sucesivamente.

¹⁵ El texto parafraseado de Genette es el siguiente: “todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor de ese relato” (Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, 238, *apud* Pimentel, 148).

Los procedimientos artísticos en los que se incluye dentro de una obra un enclave que reproduce algunas de sus propiedades ha sido llamado por algunos teóricos *mise en abyme*. “La *mise en abyme* teatral –afirma Pavis– se caracteriza por un desdoblamiento estructural temático, ‘es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encajada’” (295). El teatro dentro del teatro (o metateatro) es la forma más común de la *mise en abyme*. Cabe precisar que entre el mundo básico de primer nivel y el secundario no existe una relación jerárquica; por lo que puede darse el caso de que el segundo plano de ficción tenga mayor importancia semántica y estructural.

En términos generales, considero que en *Molière* hay tres grandes planos de ficción. El primero, con el que se abre la obra, sirve tanto de “marco” como de punto de referencia para el resto del universo ficcional. En él aparece el personaje Racine, quien poco a poco, mediante su palabra creadora, convoca a los personajes que poblarán el segundo nivel de ficción, el más extenso e importante de la obra.

En este segundo nivel se representa la vida de Molière de manera analéptica, ya que en el presente de referencia, dado por el primer nivel de ficción, el famoso comediógrafo y actor ha muerto ya. Para la recreación de su vida, Sabina Berman incorpora al universo ficcional una serie de sucesos referenciales, biográficos, concretos, que crean en el lector/espectador la ilusión de que lo que se representa es “en verdad” la vida del autor de *El Tartufo*.

Dentro del segundo nivel de ficción, que llamaré también “de la vida de Molière”, se realizan diversas representaciones teatrales que dan lugar a una serie de planos de ficción de tercer nivel (metateatrales). Dichas representaciones son especialmente interesantes, porque remiten directamente a textos referenciales,

históricos, de Molière, principalmente, y de Racine. Es decir, en la ficción teatral se representan obras dramáticas que remiten a obras históricamente existentes.

Las modalidades en que estos planos se engastan son muy variadas, y el análisis que realizo a continuación intenta desmontarlas y dar cuenta –todavía de manera incipiente– de sus posibles efectos de sentido. Será necesario observar también las diversas maneras en las que el público participa, según se le muestre la ficción teatral.

Considero que la obra que nos ocupa merece un análisis meticuloso, acto por acto, de las formas en que se cruzan o traslapan sus diversos planos de ficción, las transiciones espacio/temporales a que dan lugar, así como las “transgresiones” a la lógica de los planos que supondría la imposibilidad de transitar sus fronteras. Una de las formas de “romper” dicha lógica es mediante los apartes a los espectadores; convención teatral que implica un momentáneo cambio de nivel dramático. En *Molière*, aparecen dos tipos diferentes de apartes al público: en algunos, además de la transgresión del plano de ficción, hay una ruptura temporal evidente, mientras que en otros sólo se cambia de nivel, sin que haya ningún cambio en el tiempo.

Es importante señalar que la exploración artística que lleva a cabo Sabina Berman, al construir su obra en diversos planos de ficción engarzados, no es de ninguna manera una simple muestra de virtuosismo técnico. No se trata, desde luego, de una mera experimentación formal, sino que corresponde a un proyecto artístico consciente. Considero de fundamental importancia señalar que la composición de la obra recrea algunos de los rasgos más importantes de la estética y la filosofía del Barroco, que permearon el siglo XVII en Francia. Juega en su composición, en su dinámica textual, con las características de la teatralidad barroca y con su manera de

concebir el mundo. El análisis que realizo en las siguientes páginas todavía no recupera la riqueza formal y conceptual que, relacionada justamente con la estética barroca, se despliega en *Molière* de Sabina Berman, pero constituye la base para su realización en el capítulo siguiente.

Por otro lado, la composición de la obra se convierte en espejo de sus preocupaciones temáticas más importantes. Me refiero en particular a la preocupación central que gira alrededor del arte, y a todas las complejidades que implica: el hecho de la creación misma; el sentido de dos géneros dramáticos fundamentales y canónicos, la tragedia y la comedia; la libertad del artista, y sus relaciones con el poder; las múltiples relaciones que el arte genera entre ficción y realidad, entre el artificio que parece real y la realidad, hasta el punto de casi diluir sus fronteras; la expresión artística autoconsciente, la mirada introspectiva que dirige el arte hacia sus elementos constitutivos, el teatro que se mira a sí mismo, que reconoce y expone su propia ficcionalidad...

Finalmente, quiero dejar solamente apuntado que la figura de Racine, en tanto que demiurgo de un plano de ficción, juega con los límites del género dramático. En las siguientes líneas se hace referencia al asunto todavía de forma muy somera y provisional. En el siguiente capítulo ahondaré en la manera en que se problematizan en *Molière* las posibilidades y los límites de la enunciación teatral, y en cómo se juega con la representación en escena del discurso referido.

Planos de ficción y sus relaciones con el espacio y el tiempo

Acto I

La obra se abre con Racine solo en el escenario. Se dirige directamente al público, transgrediendo con ello una convención dramática tradicional, una norma común que establece que “el discurso dramático sea un diálogo directo entre dos o más personajes que actúan como si la situación fuese real y como si el público no estuviese presente, es decir, bajo la convencionalidad de un mundo de ficción en el que transcurre una historia, en un tiempo, un espacio y con unos personajes” (Bobes Naves, “El teatro”, 243). En este caso, Racine, al dirigirse al público lo hace partícipe de la ficción y lo invita a involucrarse en la construcción de una ficción de segundo grado.

En este monólogo Racine expone, a manera de prólogo¹⁶, sus ideas sobre el drama, algunos de los rasgos de su poética. Expone también los motivos que lo hacen convocar los elementos que considera indispensables para la composición de una obra dramática y que constituirán el segundo plano o nivel de ficción, el más extenso e importante de la obra.

...cuando Su Majestad, el Rey Sol de Francia, me encomendó que pusiera aparte las cuestiones de gobiernos para escribir un drama en

¹⁶ Patrice Pavis hace los siguientes señalamientos a propósito de la metamorfosis y permanencia del prólogo en la dramaturgia occidental: “En sus orígenes, el prólogo era la primera parte de la acción antes de la primera aparición del coro (*Poética* de ARISTÓTELES, 1452b). Más tarde (con EURÍPIDES) fue transformado en un monólogo que exponía los orígenes de la acción. En la Edad Media, lo encontramos como exposición del *praecursor*, especie de maestro de ceremonias y de director de escena *avant la lettre*. El teatro clásico (francés y alemán) recurren al prólogo para obtener los favores del príncipe o para dar una idea de cuál es la misión del arte o del trabajo teatral (véase MOLIÈRE en *El impromptus de Versailles*). Tiende a desaparecer a partir del momento en que el escenario se ofrece como presentación realista de un acontecimiento verosímil, dado que es considerado como un encuadramiento desrealizante de la ficción teatral. Reaparece con los dramaturgos expresionistas (WEDEKIND) o épicos (BRECHT). Las actuales investigaciones teatrales vuelven a sentir una especial fascinación por los prólogos, en la medida en que se prestan al juego de las presentaciones antiilusionistas y de la modalización de los relatos en forma de «muñeca rusa»” (358).

homenaje de nuestro muy amado y recientemente fallecido Jean Baptiste Poquelin Molière (...) de inmediato pensé, naturalmente, en mí mismo, su antípoda absoluto... (77).

Racine parte de que el elemento más importante para la construcción de un drama lo constituye un par de personajes, concretamente “un par de rivales” (76). Se refiere a “...personalidades encontradas que con suma pureza encarnen dos fuerzas, irresolublemente, en conflicto” (77). Este par de rivales serán Jean Baptiste Poquelin Molière y el propio Jean Racine. Menos importantes, desde el punto de vista del autor trágico, son los otros materiales con los que se construye el drama: algunos elementos escenográficos (“dos sillas para que los personajes en cuestión tomen asiento”), “un grupo de personajes secundarios”, “Un músico para objetivar ciertos sentimientos”, y “una Civilización y un Siglo en los que puedan darse cita nuestros antagonistas para su duelo” (77).

Al convocar Racine los elementos que participarán en el segundo nivel de ficción, salvo la civilización y el siglo, éstos se “materializarán” en el escenario; es decir, al tiempo de ser nombrados por el autor de *Fedra*, tanto los personajes como los objetos son iluminados y cobran presencia física. Se trata de una acción encuadrante que materializa una “realidad” encuadrada. Llama la atención, por el contraste que implica, que el acto de creación de Racine, mediante el cual se materializa el segundo plano de realidad, surja justamente en el contexto de un no-espacio, en “un lugar abstracto”. Lo que podría leerse como una metáfora del “vacío” que antecede a la actividad creadora, al acto mismo de creación.

Desde mi lectura, en este momento se crea lo que podría llamarse un plano de ficción umbral o de transición. Umbral en su sentido de límite, de lindero, de frontera

entre una situación dramática y otra, entre el primero y el segundo plano de ficción. Considero que la presencia de los nuevos personajes no alcanza a constituir un nuevo plano de ficción en tanto que no arranca propiamente la acción –es decir, una secuencia de actos transformadores–, ni se genera un nuevo espacio ni un nuevo tiempo dramático. Es una suerte de “descripción” de un estado de cosas. Forma, sí, la “potencialidad” de un nuevo nivel, que se instaurará plenamente al recrearse en la escena, mediante el ejercicio de la memoria, un fragmento de la vida de Molière, en un tiempo y un espacio concretos. Sin embargo, aun dentro de este plano de transición, al hallarse frente a frente los dos protagonistas rivales se traban de inmediato en un enfrentamiento que tiene, cuando menos en principio, todos los visos de ser irresoluble, y que permeará la totalidad de *Molière*.

La primera escena transcurre en un espacio inespecífico (“*Un lugar abstracto*”); sin embargo, hay datos, indicios que nos remiten a una temporalidad más o menos determinada: el Rey Sol de Francia le ha encomendado a Racine, de 38 años, que escriba un drama en homenaje al recientemente fallecido Molière¹⁷. Durante esta escena, Racine decide recordar, remontarse quince años en la historia, a una noche de primavera de 1664 en que conoce a Molière. De este dato se desprende que el presente de referencia, el de la primera escena, transcurre, aproximadamente, en 1679.

La representación analéptica del segundo plano de ficción guardará básicamente un desarrollo cronológico que sólo se verá interrumpido por algunas

¹⁷ Aunque, la primera intervención de Racine da lugar a cierta imprecisión o confusión: “...Su Majestad, el Rey Sol de Francia, me encomendó que pusiera aparte las cuestiones de gobierno para escribir un drama en homenaje al **recientemente** fallecido Jean Baptiste Poquelin Molière [...] de inmediato pensé, naturalmente, en mí mismo, su antípoda absoluto, *como fui en los tiempos del Rey Sol*” (el acento es mío, 18). En la primera parte del texto citado de Racine se infiere que el presente desde el que habla el personaje es justamente el de los tiempos del Rey Sol, mientras que en la segunda parte pareciera que esos tiempos ya pasaron.

representaciones teatrales, así como por diversos tipos de aparte, que crearán una serie de planos de ficción de tercer nivel.

Racine “construye”, “crea”, el segundo plano de ficción. Es una especie singular de demiurgo, en la medida en que le da vida a un mundo –del cual participa– que ha existido ya, que tiene una historia y que, por lo tanto, lleva implícitos sus propios conflictos.

Racine, demiurgo y personaje del mundo “construido” por su voluntad creadora, habita dos niveles o planos de ficción y tiene, a lo largo de la obra, la capacidad de transitar libremente de uno al otro. Sin embargo, en la medida en que el mundo convocado por el escritor trágico es “la vida de Molière” –ligada íntimamente a las dificultades personales y artísticas que sostuvo con Racine–, los sucesos y conflictos recreados son un asunto del pasado; han ocurrido ya cuando Racine decide evocarlos; están dados, por lo tanto, de antemano por la historia que se cuenta, y son “independientes” y “autónomos” respecto del propio Racine que los recrea. Por lo demás, el ir y venir de Racine de un plano a otro conlleva cierta transgresión a la lógica que impide que un personaje recree su pasado al tiempo que participa de los hechos evocados.

Con el segundo plano de ficción, metadramático¹⁸, la escena se transforma por completo: los personajes se encuentran ahora en el Teatro Palais Royal una noche de primavera de 1664; noche en que la compañía de Molière representa para el rey. Lo que al lector/espectador se le ofrece es una imagen “sesgada” que le permite percibir a un mismo tiempo dos niveles de ficción: lo que ocurre dentro y fuera del escenario del Teatro Palais Royal; es decir lo que ocurre dentro y fuera del escenario metadramático: “el espacio se divide así en: Trasmampalinas (*sic*) y, apenas visible entre las piernas¹⁹, el escenario del Teatro Palais Royal” (80).

¹⁸ En el relato, “el paso de un nivel narrativo a otro no puede en principio asegurarse más que por la narración, acto que consiste justamente en introducir, dentro de una situación y por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” (Genette, *Apud* Pimentel, 149). En el teatro, cada nuevo nivel debería implicar una nueva escenificación, pero dadas sus múltiples posibilidades representativas, existen muy diversas formas, no estrictamente metaescénicas, de engastar una fábula dentro de otra. Siguiendo a García Barrientos, debe entenderse el **metateatro** como “la forma genuina del ‘teatro dentro del teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra”; el **metadrama**, como un “concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’...”; y la **metadiégesis**, como un concepto de extensión más amplia para designar una “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia” (232). Desde luego la metadiégesis incluye o abarca los otros dos conceptos, pero los excede. El relato verbal de un personaje que funcione como narrador interno puede ser un relato metadieético, y no ser metadramático ni metateatral, ya que ni se escenifica efectivamente ni constituye una puesta en escena dentro de otra.

Para Patrice Pavis, sin embargo, el concepto de metateatro abarca al “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (288). Para este teórico, “no es necesario –a diferencia del *teatro en el teatro*– que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro...” (289). No obstante el propio Pavis reconoce que esta tesis, desarrollada por Lionel Abel en *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, “permanece demasiado ligada a un estudio temático de la vida como escenario y no se basa suficientemente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral” (289). En el mismo sentido que Abel se encuentran algunas de las variantes de metadrama propuestas por Richard Hornby en su trabajo *Drama, Metadrama and Perception*. Para este autor, por ejemplo, las ceremonias dentro de una obra dramática, o las mujeres vestidas de hombre a la manera de la comedia española del siglo de oro, son variantes del metadrama.

En resumen, he decidido emplear los conceptos de **metadiégesis**, **metadrama** y **metateatro** desde la perspectiva teórica de García Barrientos, por considerar que se apega más al análisis de la composición dramática.

¹⁹ Se le llama pierna o pata a una “pieza de tela, generalmente de forma rectangular, que pende de cada uno de los extremos de la bambalina, con el fin de aforar los laterales, acotar la boca de escena y delimitar el área de actuación” (Gómez García, 636).

Se crea así un tercer plano de ficción, metateatral, de manera paralela y casi simultánea a la creación del segundo plano. Y la mirada del lector/espectador los abarca a ambos: tras bambalinas están los personajes del segundo plano de ficción, observando lo que ocurre en el escenario, donde se representa una obra de Molière. De hecho, es posible ver a los actores de la compañía (Barón, Armande y Madame du Parc) unos segundos antes de que se incorporen a la escena metateatral y se conviertan en actores representando personajes.

No obstante que el espacio donde se da el juego metateatral (del tercer nivel de ficción) es “apenas visible” (80), es posible, mediante un artificio, escuchar la presencia de un público muy numeroso que goza de la representación: “*Lully produce una oleada de risas: 700 personas ríen*” (80). Se logra con ello establecer un espacio latente peculiar²⁰, toda vez que las risas no provienen en realidad del público que asiste a la representación, sino que son producto de una “máquina de risa” accionada

²⁰ En el modo dramático de representación, es posible hacer presente los sucesos y acontecimientos del argumento en distintos grados de representación. El espacio, el tiempo y los personajes pueden ser representados de manera **patente** (verdaderamente escenificados), **ausente** (o meramente aludidos), y **latente** (o sugeridos). Las acciones **latentes**, “aunque se sustraen a la directa percepción del público, a diferencia de las patentes, forman con ellas parte de los sucesos representados, hechos presente en el transcurso de la obra, a diferencia de las ausentes” (García Barrientos, 74). “*Patente* será el tiempo efectivamente ‘escenificado’, es decir, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, *conviviendo* con ellos, los espectadores o lectores de su drama. *Latente* llamaremos al tiempo ‘sugerido’ por medios dramáticos, no *meramente* aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena (y, en ocasiones, también inmediatamente antes de que empiece o después de que termine ésta). La suma de aquel tiempo escenificado y de éste elidido constituye el ‘tiempo de la acción’ dramática, que se hace ‘presente’ a lo largo de la representación. Por situarse ‘fuera’, tajantemente antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente y al que frecuentemente se opone, se define el que llamaremos *ausente*, tiempo sólo ‘aludido’ en cuanto a la forma de representarlo”, con frecuencia narrado por algún personaje. (García Barrientos, 84-85)

Es importante reflexionar sobre la importancia que guardan los diversos grados de representación en cada obra, o apuesta estética. En algunos dramas, como *Las tres hermanas* de Chéjov, el tiempo ausente cobra una importancia capital. El predominio del tiempo patente se advierte en dramas en los que los sucesos más importantes son puestos en escena. La preponderancia del tiempo latente, o elidido, se da en obras donde los momentos decisivos ocurren fuera de escena, en las elipsis; mientras que el público/lector asiste a la representación de las consecuencias de esas acciones medulares que escapan a sus ojos. Es posible relacionar también el *teatro de acción* con el predominio de las acciones patentes, y el *teatro de palabra* con el predominio de las acciones ausentes y latentes.

por Lully (79). De esta manera se crea un problema interesante: en realidad las risas no están en el mismo nivel que Lully, puesto que no provienen del público que supuestamente está ahí presenciando el espectáculo; entonces, ¿a qué plano de ficción pertenecen? No hay una respuesta lógica que resuelva la incongruencia. La paradoja que se genera, pues, es la siguiente: no nos es dado escuchar a los actores que vemos habitar el tercer nivel de ficción –es decir, a Barón, la du Parc, Armande y Molière, que están ahí actuando– y en cambio escuchamos las risas, que nos hacen suponer la existencia de un público que no vemos, aunque en realidad provienen de una máquina.

Por lo demás, prácticamente no es posible determinar cuál es la fábula de la representación enmarcada. Lo que alcanza a percibirse son juegos escénicos cómicos, retazos de acción que causan hilaridad y placer en el público. Incluso hay momentos en los que es posible escuchar los diálogos que sostienen Racine y Gonzago, en el segundo plano de ficción, pero no podemos oír lo que dicen los personajes de la obra que se representa. *“Otra oleada de risas. Barón se escapa de Molière, sale y tropieza con Racine, mientras en escena Madame du Parc, Armande y Molière dialogan, pero no los escuchamos”* (82)

Si bien es cierto que considero el segundo plano de ficción como el de mayor peso y desarrollo en *Molière*, y donde se lleva a cabo primordialmente la acción dramática, las diversas ficciones de tercer nivel cobran –como se verá más adelante– gran trascendencia en el desarrollo de la fábula del segundo nivel, es decir, en el de la vida de Molière. Mientras que, el primer nivel de ficción funciona básicamente como marco o encuadre del segundo.

Durante la representación de la obra de Molière (metateatral), el Rey no es visible para el público/lector, pero sí lo es para los espectadores, personajes del

segundo nivel de ficción. Y sus reacciones son vistas con tanto interés, o más, que con el que se mira el espectáculo teatral:

GONZAGO: Un momento. Quiero ver al rey. (*Racine no le deja el catalejo.*) ¿Se ríe Luis XIV?

[...]

RACINE: Francia estaría en peligro con un rey que se ríe de pendejadas; se sonríe amablemente, como quien dice: bueno, ya estamos aquí, ni modo. Y soporta de manera elegante, sentado entre el Arzobispo con su jeta hinchada y el tal La Fontaine (81).

El hecho de que el rey mismo se convierta en espectáculo para los otros espectadores de su mismo plano de ficción puede pensarse como una recreación de la teatralidad barroca –como se verá en el siguiente capítulo– o como una suerte de transposición de la composición artística de la obra al contenido de la misma. Esto es, el Rey Sol es mirado como un espectáculo. No se crea por ello un nuevo plano de ficción, pero sí es posible considerar que se vuelve especular de la composición metadramática.

Tras el oscuro que marca el final de la representación metateatral, al iluminarse nuevamente la escena vemos un ligero cambio en el ángulo de perspectiva, como si el espacio hubiera sido girado un poco: ahora es posible ver el “Escenario del teatro Palais Royal, otra vez, **y el palco del rey**” (las negritas son mías, 82). A lo largo de la obra asistimos a una variedad de ligeros cambios de espacio dentro de un mismo espacio mayor. En el caso que comentamos el “espacio mayor” es el Teatro Palais Royal, pero hay otros, como el Arzobispado o el Palacio de Versalles. Esos grandes espacios, que vemos fragmentados, constituyen una especie de unidad mayor, que delimitará “segmentos”. Mientras que las pequeñas variaciones producen un efecto de movilidad ¿cinematográfica?

En el segundo nivel de ficción del primer Acto, el primer conjunto de escenas – es decir, el primer segmento– transcurre en distintos espacios del Teatro Palais Royal, durante una misma noche; mientras que las escenas del segundo y último segmento, más breves que las anteriores, suceden en distintos espacios del Arzobispado, unos tres o cuatro meses después.

La distancia temporal entre cada escena, perteneciente a un mismo segmento, es por lo general muy corta. Se trata del esquema temporal siguiente: una escena temporal²¹ seguida de una elipsis²² muy breve, seguida de otra escena temporal, seguida de otra elipsis muy breve... Este esquema es, por archiconvencional, la forma más “natural” del drama.

En algunos casos la elipsis es tan breve que se acerca muchísimo a la pausa; es decir, a la interrupción en la representación, que se reanuda luego en el mismo punto en que se interrumpió. Recordemos que “una pausa delimitará siempre dos escenas temporales que sin ella constituirían una sola” (García Barrientos, 91).

En el caso de *Molière*, de Berman, la mayor parte de los momentos decisivos ocurren frente al público. En el Acto I, asistimos a la “creación” del segundo plano de ficción; ya dentro de él, son representados en el tiempo patente los acontecimientos que movilizarán la acción: la apuesta que cruzan el Rey Sol y el Arzobispo sobre el origen de la risa de Molière; y, al cierre del mismo Acto, cuando el Arzobispo da a Racine una orden terrible, en doble sentido: iniciar a Molière en “los misterios de la tragedia”.

²¹ Una escena temporal es la estructura básica del tiempo dramático, en la que asistimos a una sucesión de presentes. Se trata de la posibilidad no marcada del desarrollo temporal (García Barrientos, 86).

²²La elipsis es un tipo de nexo temporal. Se trata, siguiendo a García Barrientos, de una “una interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula...” (88).

No obstante que, como señalé líneas arriba, las escenas del segundo nivel de ficción –el de la vida de Molière– guardan un orden cronológico, en varias ocasiones Racine rompe con el desarrollo lineal del tiempo y glosa lo que ocurre en escena desde un plano temporal posterior a las acciones de la escena que comenta. Se trata de un plano que puede identificarse con el presente de referencia de la primera escena del Acto I. Esta ruptura temporal implica un cambio de plano de ficción, del segundo nivel dramático al primero, y de vuelta al segundo.

Estas rupturas temporales funcionan como una clase especial de aparte. Se trata, como en cualquier otro aparte, de un diálogo que convencionalmente no es percibido por ciertos personajes presentes en la escena, pero que en este caso comporta, además, una distancia temporal. Es decir, no sólo el personaje dice algo que es imperceptible para el resto de los personajes que se encuentran en escena, sino que además lo dice “desde otro tiempo”, y utiliza, por lo tanto, los verbos conjugados en pasado. Veamos el siguiente ejemplo:

MOLIÈRE (*disculpándose*): No hay lugares entre el público esta noche. Pónganse cómodos.

RACINE: Me dicen que ni en ésta ni en ninguna noche.

MOLIÈRE (*saliendo*): Gracias a Dios.

RACINE (*al público*): Sí, Molière era ya entonces el Gran-gran Molière. Boileau lo había bautizado ya como el Contemplador. Corneille, el Padre de la Tragedia del Siglo, lo llamaba el Poeta de la Ingenuidad Encantada. (*Le toma a Gonzago el catalejo.*) Esa noche, la primera en que por fin, desde las entrepiernas de su teatro, pude verlo con mis propios ojos, recuerdo nítidamente que pensé: (80)

Como puede verse, en realidad Racine habita simultáneamente dos tiempos distintos (y dos planos de ficción). A la vez que interactúa físicamente con su hermano

Gonzago, al tomar de sus manos el catalejo, cuando están presenciando una obra de Molière, habla desde el futuro, sobre cómo se le conocía **entonces** al gran comediante. De esta manera, es espectador de una puesta en escena de Molière, y, de inmediato, desde otro plano y otro tiempo, valora aquel momento. Puede decirse, pues, que Racine simultáneamente mira una obra y se mira a sí mismo en tanto espectador; dando lugar a un juego teatral como de cajas chinas, recurrente en esta obra de Sabina Berman. De hecho, la ubicuidad de Racine produce vértigo: es creador, personaje, espectador, espectador de sí mismo actuando como espectador, actor y espectador de su propia obra (como dramaturgo histórico)... Y como veremos en el siguiente capítulo, estas transgresiones o rupturas de los planos de ficción son reelaboraciones importantes de la estética del Barroco.

Otro tanto ocurre en la última escena del primer segmento del Acto I, la noche en el Teatro Palais Royal: Racine se mueve en dos planos temporales sobrepuestos. Interactúa con Molière a la vez que, en aparte al público, comenta desde el presente de referencia lo que ocurrió esa noche de primavera en 1664 (92-93). Sin embargo, el aparte de Racine se extiende de tal manera que parece dejar de ser la ruptura momentánea de un plano de ficción, y más bien se establecieron no sólo dos planos que corrieran simultáneos, sino dos modos de representación. Es decir, da la impresión de que la escena fuera teatral (dramática) y al mismo tiempo una narración de Racine.

En el Acto I hay otros apartes, todos a cargo de Racine, que no tienen ninguna marca que implique una ruptura temporal. Por ejemplo, cuando Gonzago felicita a Barón por su actuación en la obra de Molière:

GONZAGO: Ha estado usted muy gracioso, Barón.

BARÓN: Se trabaja duro.

GONZAGO: Qué divertido cuando se echa usted ese pedo.

RACINE (*al público, con una mueca*): ¡Alta poesía! (82)

Otra variación en los apartes del Acto I se da cuando Racine, en su calidad de “demiurgo” del segundo nivel de ficción, suspende la acción para dirigirse directamente al público sin que suceda nada más sobre el escenario.

Racine truena los dedos: Molière se congela.

Racine resopla en francés, es decir, resopla haciendo vibrar sus labios y produciendo el ruido siguiente: prff. Luego:

RACINE (*al público*): Tipo imposible. Pero de acuerdo. Recordemos juntos. Lully: necesitaremos su máquina de risa. ¿Podemos oírla? Quiero mostrar cómo era una noche de teatro en el teatro de Molière hace 15 años. En 1664, si no me equivoco (78-79).

A lo largo de toda la obra aparecerá un número importante de apartes. Merecerá ser estudiado quiénes tienen el “derecho” de transgredir su nivel dramático para apelar directamente a los espectadores, con qué intencionalidad lo hacen y qué efecto de sentido provocan en el lector/espectador. De momento apunto solamente que estos cambios de nivel, “hacia fuera”, que parecieran romper la ficción para “invadir” el espacio “extradramático” de los espectadores, tiene su contraparte formal cuando un personaje del segundo nivel de ficción, el Marqués, confunde los niveles dramáticos e “invade” el espacio metateatral, correspondiente al tercer nivel de ficción (113-115).

Finalmente quisiera comentar que, dentro de este primer Acto, en dos ocasiones se nos da información que vuelve problemática la reconstrucción precisa del paso del tiempo. En el presente de referencia aparece Molière de “unos 53 años” (77).

El segundo plano de ficción nos remite a la “Primavera de 1664” (79), quince años antes de dicho presente. Molière debería tener entonces unos 38 años. Sin embargo, en una acotación se da el siguiente dato: “...La Fontaine, también cuarentón como Molière...” (84). Comento esta pequeñísima imprecisión temporal porque, como se verá un poco más adelante en el análisis, al repetirse un mismo diálogo en dos escenas diferentes se crea una inexactitud mayor en el manejo de los tiempos en la obra.

Además, cerca del final del Acto I, ya en un salón del Arzobispado, Gonzago afirma que han transcurrido tres meses desde el “matrimonio incestuoso de Molière” (94). Sin embargo, unas cuantas páginas adelante, durante el mismo día, pero en el despacho del Arzobispo, Gonzago lee una carta que dice: “Apenas hace cuatro meses que sucedió el matrimonio de Molière con su hijastra” (96). ¿Se trata de la representación de las diversas versiones que sobre un mismo acontecimiento pueden tener diversos personajes?, ¿o se trata de descuidos o inconsistencias temporales intrascendentes de la dramaturga Sabina Berman?

Acto II

El segundo acto comienza en el segundo nivel de ficción, el que representa la vida de Molière. Este plano continúa con un desarrollo cronológico. Se infiere que ha transcurrido muy poco tiempo entre la última parte del Acto I y el comienzo del Acto II. El importante acontecimiento que se fragua en las primeras escenas es el descubrimiento, por parte de Molière, de la infidelidad de su joven esposa Armande. La serie de escenas que giran alrededor de este acontecimiento comienza poco antes de las cinco de la tarde, con la llegada de Racine a casa de Molière, y termina la noche de ese mismo día. Los espacios en los que se suceden estas escenas son: primero el

jardín en la casa de Molière, después el hostel Château Rosé, para después volver a la sala en la casa de Molière. El desarrollo de la acción parece lógico y progresivo dentro del segundo plano de ficción hasta avanzada la escena entre Armande y Molière en la sala de su casa.

Me importa destacar que el descubrimiento de la infidelidad de Armande no es algo fortuito. Ha sido construido deliberadamente por Racine, siguiendo órdenes del Arzobispo. Por lo cual puede pensarse que ambos personajes, el religioso y Racine, desempeñan el papel de dramaturgos, toda vez que han construido una escena, casi teatral, adecuando el espacio a fin de que Molière vea –sin ser visto– lo que sucede en la alcoba.

De la última escena de ese “segmento” se desprende, sin solución de continuidad, otro plano de ficción, el tercero. En un primer momento pareciera que vemos a Armande y a Molière, en la sala de su casa, la misma noche del descubrimiento del adulterio, en medio de una violenta discusión de pareja. De pronto, el espacio se abre y poco a poco se ilumina a los actores de la compañía de Molière, a Renée y a Racine, quien “sigue la acción en un libreto”. Todos ellos “están sentados viendo tensos la escena” (106). La acción entre Molière y Armande continúa, pero ahora, los lectores/espectadores sabemos que estamos en otro momento y en otro espacio, dentro del segundo plano de ficción, y que lo que hemos visto inmediatamente antes, aunque sin poder precisar a partir de dónde, ha sido parte de un tercer nivel de ficción: el ensayo de una obra de Molière. Obra que sin duda tiene como punto de partida sucesos vividos por Molière y su joven esposa en el segundo plano de ficción, es decir, el de la vida privada del comediante. Indicio de ello es la protesta de Armande por el texto “estúpido” que tiene que decir, y que obtiene por

respuesta el siguiente parlamento de Molière: “Estamos reproduciendo cierta estúpida conversación entre usted y yo” (106). La escena pasó de ser un suceso íntimo de la vida del comediógrafo, en la sala de su casa, a un ensayo teatral, en el que se recrea una sala burguesa idéntica a la de Molière y una situación como la que el dramaturgo vivió, o pudo vivir, con su mujer Armande.

En resumen: el juego en la composición dramática de Berman nos ha hecho pasar de un segundo plano a un tercero, pero sólo hemos sido advertidos de ello cuando hemos regresado al segundo, aunque en un tiempo y un espacio diferentes de los que habíamos partido: ya no estamos frente a una escena de la vida privada de Molière sino que asistimos a un ensayo teatral (metateatral) que recrea aquellos acontecimientos de la vida privada del dramaturgo. Y es necesario aceptar que ha transcurrido un lapso suficiente como para dar ocasión a que Molière transforme en arte lo que fuera experiencia en su vida “real”. Así, el tiempo en el segundo plano de ficción continúa avanzando, aunque ahora Sabina Berman ha echado mano de un recurso artístico que condensa tanto el tiempo, como el espacio y los planos de ficción.

Además, durante el ensayo de la obra se instauran de forma simultánea, aunque breve, dos niveles de ficción: el segundo, de la vida de Molière, y el tercero, del ensayo metateatral. Ambas “realidades” se tocan en varios puntos. Por un lado, durante el ensayo, los personajes-actores abandonan el plano de ficción metateatral para hacer algún comentario “extradramático” sobre la obra que representan. Por el otro, la anécdota que reelaboran artísticamente en la escena metateatral tiene su origen en una experiencia de vida de los dos actores que protagonizan la representación enmarcada. Esto dificulta, en cierto sentido, la separación tajante de los planos. Es

decir, ¿hasta dónde es Molière quien habla y hasta dónde el personaje que encarna? ¿Se pueden desprender los dos actores de sus sentimientos “reales”, originados en el segundo nivel de ficción, a la hora de representar una situación hartamente similar a la suya? Pareciera, de hecho, que la enunciación es “doble”, y que se realiza desde los dos planos de forma simultánea²³. Indicios de la superposición de planos son, por un lado, que Armande llame “papá” a Molière²⁴, cuando la escena que representan tiene que ver con la separación de dos amantes, y por el otro, la actitud del resto de la compañía ante lo que ocurre en escena:

MOLIÈRE: ¡Dije: a su cuarto, no al jardín, niña terca!

ARMANDE: Viejo senil.

MOLIÈRE: ¡Engreída!

ARMANDE (*saliendo*): ¡Papá!

Molière avienta la silla: ¡crash!: se rompe.

Silencio: nadie sabe cómo reaccionar (el acento es mío, 107)²⁵.

²³ Una característica de la comunicación teatral es justamente el desdoblamiento –en real y representado– de los elementos que interviene en ella: espacio, tiempo, actores y público. Los actores aparecen desdoblados en actor-personaje y, por lo tanto, nunca desaparecen del todo detrás de sus personajes.

²⁴ Hay que recordar que en el segundo plano de ficción, es decir, el de la vida de Molière, Armande es su hijastra, además de su segunda esposa.

²⁵ Adelante en el segundo acto, cuando la compañía de Molière representa ante el rey la obra que en este momento se ensaya, hay otro pequeño indicio que, me parece, habla de la dificultad para trazar la línea que separa la ficción de la “realidad”. En este caso se trata de la dificultad para escindir la vida privada de Molière de su creación artística. Armande, Barón y Molière se encuentran en escena. En el plano de “realidad” (segundo de ficción) Armande es amante de Barón y engaña a su esposo. En la representación de tercer grado vemos lo siguiente:

Armande recibe en el rostro una bofetada de Molière. Risas mientras Barón se interpone entre ambos.

Armande: No, déjelo. Merezco sus golpes.

Molière alza la mano, pero se da la media vuelta. Está verdaderamente descompuesto. Armande va hacia donde Madelaine y Madame Du Parc esperan para aconsejarla (Las negritas son mías, 113).

El ensayo, y por lo tanto el tercer nivel de ficción, concluye justo en este punto, quedándose instalado el segundo plano.

En la escena entre Molière y Armande, hay un texto que podría ser un indicio del transcurso del tiempo. Armande, después de haber estado con su amante, comenta: “El Otoño le sienta bien a la ciudad” (104). Sin embargo, dada la ambigüedad que recaerá sobre esa escena –al no poder precisarse los límites entre lo que ocurre en la vida de Molière (del segundo nivel) y la recreación artística que realiza el propio Molière (en el tercer nivel de ficción)– resulta problemático establecer a quién pertenece dicho parlamento y en qué nivel o plano de ficción es emitido: ¿es de la propia Armande?, ¿o es, quizá, del dramaturgo Molière que crea un texto para ser dicho por el personaje femenino de su obra, representado por Armande? Considero que esta ambigüedad en la composición de los planos de ficción contribuye a crear un efecto de sentido importante en *Molière*: se trata de cuestionar los límites que separan la ficción de la realidad, de hacer sentir borrosas sus fronteras. Será muy importante considerar más adelante las relaciones que pueden establecerse entre la composición formal de la obra y la problematización de la relación ficción-realidad que se actualiza en ella.

En cuanto al grado de representación de los acontecimientos importantes del Acto II, la pauta sigue siendo la misma que se observó en el Acto anterior: aparecerán ante los ojos del lector/espectador los sucesos que transforman las situaciones, que anudan y resuelven los conflictos. En este primer segmento, por ejemplo, se representa el descubrimiento de Molière del engaño de su esposa. Descubrimiento planeado por el Arzobispo, y puesto en marcha por Racine, con el objeto de iniciar al comediante en “los misterios de la tragedia” y ganar así la apuesta sobre el origen de

la risa de Molière. Risa que en opinión del Arzobispo, proviene de los dones terrenales de que goza, ya que la alegría de un cómico es sólo una máscara, y el rostro sufriente es “el rostro verdadero, inescapable, de nosotros todos, los simples mortales” (85).

Las siguientes tres escenas están ligadas por un acontecimiento importante: la reina madre ha perdido la razón. En estas escenas, tanto el Arzobispo como Gonzago romperán el segundo plano de ficción para dirigirse directamente al público. En el primer aparte es el Arzobispo quien comenta al público lo que está sucediendo en el segundo plano de ficción. Lo hace utilizando formas verbales que indican una distancia temporal: la escena se lleva a cabo en la alcoba de la reina madre. Ahí, el rey descubre que súbitamente su madre ha perdido a tal punto la memoria que es incapaz de reconocerlo. Luis XIV, furibundo por la situación y lo infructuosos que han sido los tratamientos médicos que la reina ha recibido, profiere una amenaza contra el médico de la corte. Sin embargo, en medio del ultimátum la acción se congela, para dar lugar al aparte del Arzobispo:

REY: [...] *(Toma un respiro que no lo calma, sólo incendia más su enojo. Señala con el índice al Médico.)* Señor Primer Médico: o cura a mi madre o...

La acción se congela.

ARZOBISPO *(Al público)*: Ahí estaba en sus ojos: por fin el fuego de una gran voluntad. Ni siquiera se **volvió** a ver al médico cuando **dijo**:

REY: La Bastilla (el acento es mío, 110).

Además del tiempo verbal empleado por el Arzobispo, confirma la distancia temporal de su intervención el hecho de que sepa lo que el Rey dirá, un segundo antes de que el

Rey Sol lo diga, efectivamente, en escena. Puede pensarse, pues, que el Arzobispo asume de cierta manera el rol de “dramaturgo”, en tanto que puede “manipular” la acción dramática.

Nuevamente, igual que en el Acto I, no se trata de la única modalidad de aparte puesto en marcha. Hay variantes entre algunos de ellos que deben notarse. Por ejemplo, el Arzobispo tendrá dos apartes que no implican necesariamente una ruptura temporal (111). En el primero simplemente se dirige al público para dar una opinión irónica a propósito del comportamiento del Rey Sol. Durante el segundo, el espacio escénico se transforma. La acotación indica: *“El Arzobispo continúa hablándonos, en tanto que cuatro curas introducen su escritorio, su silla, el largo y estrecho tapete rojo, y Jean Racine entra con un aire de urgencia. Estamos, sin que haya habido pausa en los parlamentos, en: El despacho del Arzobispo”* (111). Este tipo de transformaciones no son comunes en el teatro mexicano, pero son frecuentes en el cine moderno. Se trata de una transición en la que se da intencionadamente un desfase entre la imagen y el sonido (palabra, música, ruidos, silencios...). Es una especie de encabalgamiento entre una situación y otra en el que se da una *desincronización* momentánea.

El siguiente “segmento”, y último del Acto II, está conformado por un grupo de escenas que transcurren en diferentes espacios dentro del teatro Palais Royal. La primera de esas escenas se lleva a cabo, tras la caída del telón frontal, en la butaquería real del teatro en que se representa *Molière*, de Sabina Berman. Ahí hace su aparición un personaje del segundo plano de ficción, que no había aparecido hasta ahora y que no aparecerá más adelante en la obra: se trata de *“El Marqués del siglo XVII, un*

sesentón entusiasta, [que] viene saludando y pisoteando sin querer a los espectadores [reales], en camino a su butaca de primera fila” (112).

El personaje, al interactuar con los espectadores reales, extradramáticos, de la obra de Berman, e integrarlos a la ficción del segundo nivel, los “transforma” en espectadores del siglo XVII, que asisten a una representación de *El Cornudo*, de Molière. Desde este punto de vista, se trata de una dramatización explícita del público. Sin embargo, dado que el personaje actúa como si él mismo estuviera en el plano extradramático, como una persona más entre el público real, puede pensarse también en una especie de “desficcionalización” del personaje.

Más adelante, cuando la representación metateatral ha comenzado, el Marqués, incapaz de distinguir la distancia lógica que hay entre la “realidad” a la que pertenece y la ficción que observa representar, transgrede los límites naturales que hay entre ambas instancias e invade la representación interna²⁶. Es decir, el marqués, personaje del segundo nivel de ficción, observa la representación de *El cornudo* desde su sitio en el patio de butacas. De pronto, salta al escenario e interactúa con los personajes de la comedia de Molière como si no fueran personajes ficticios, sino “personas reales” dentro de su mundo, y como si lo que viera no fuera teatro sino la “vida real”²⁷.

MOLIÈRE [actuando, se dirige al personaje interpretado por Armande]: No tiene usted corazón. Salga de mi casa. ¡Salga de mi casa!

²⁶Considero que en este caso, la reflexión que hace Luz Aurora Pimentel a propósito de este tipo de recurso artístico en la narrativa resulta perfectamente pertinente para el drama: “el nivel narrativo es en verdad un umbral infranqueable; de ahí el placer, y aun la perturbación especiales que provocan ciertos relatos al transgredirlo” (50).

²⁷ Esta escena pareciera ser un guiño a un pasaje de *Don Quijote de la Mancha*, en que el famoso hidalgo confunde la “realidad” con la ficción y arremete, espada en mano, contra los muñecos del retablo de maese Pedro. Véase la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, CAP. XXVI.

El Marqués entra intempestivamente a escena. Desenvaina su espada.

MARQUÉS: ¡Así es: salga de mi vida, perra!

MOLIÈRE (*por lo bajo*) [ya desde el segundo nivel de ficción]:
Perdón, ¿quién es usted? (114)

Se trata, pues, de un personaje –metadramático, considerando el primer nivel de ficción– que transgrede los límites lógicos que separan los diversos planos de ficción y se entromete en el mundo metateatral, del tercer nivel. Obsérvese cómo Molière se ve forzado a abandonar momentáneamente la ficción metateatral para dirigirse, “*por lo bajo*”, al marqués.

Una vez más quisiera hacer notar que hay un paralelismo entre la composición formal de la obra de Berman y la tematización que en ella se hace de las problemáticas relaciones existentes entre ficción y realidad, al tiempo que se evocan y recrean, como veremos en el siguiente capítulo, las prácticas artísticas de la Francia del siglo XVII.

Desde mi punto de vista, en la composición artística de *Molière*, frecuentemente nos enfrentamos a la dilución de los límites naturalmente existentes entre planos de ficción, que finalmente devienen planos de “realidad”. Un ejemplo de ello es la acotación que describe la escenografía para la representación metateatral de *El cornudo*: “*La decoración es idéntica a la sala de la casa de Molière; de hecho debe parecernos, en un principio, que ahí estamos*” (113)²⁸.

²⁸ En el teatro, la ilusión de realidad nos hace tomar por verdadero y real aquello que no es más que creación artística. Desde luego la ilusión nunca puede ser total. La ilusión presupone la certeza de que estamos ante un hecho artístico, ante una representación teatral. El teatro ilusionista tiende a borrar la huellas de lo teatral, de la escenificación, ya que evidenciarla provoca distancia que trata de evitar. Paradójicamente, también se puede elevar la ilusión “elevando la teatralidad” al máximo: de ahí que el escenario más ilusionista sea el que representa un escenario.

Ya durante la representación, Molière, actuando en ella como personaje de su propia obra, rompe también el tercer plano de ficción para dirigirse, en un aparte²⁹, al público del segundo nivel de ficción, implícitamente dramatizado.

MOLIÈRE (*al público*): Me desarma su mirada. Qué cosa extraña es amar. Y que por estas traidoras se vean los hombres sujetos a tantas flaquezas. No hay nada más frágil, más perversamente mudable; nada más infiel y, pese a todo, lo hace uno todo por estas... ¡yeguas!

Madeleine, la Du Parc y Armande giran los rostros y se ríen, como yeguas (113).

Como puede verse, la trasgresión de los niveles ficcionales es un recurso artístico que permea la obra y que, como en una especie de *matrushka*, aparece en todos los niveles diegéticos que la componen.

Otra pequeñísima ruptura de planos la realiza Armande, mientras actúa: la acotación que da cuenta de ello dice: “...*El Marqués grita entre el barullo: Sí, ríanse, estúpidos, ríanse. Armande mira sólo un instante al inoportuno espectador. Luego retoma la escena...* (las negritas son mías, 113).

²⁹ Durante el segundo acto, en dos ocasiones encontramos la acotación “*al público*”, sin que ello implique, como en todos los casos anteriores, un aparte, ni, por lo tanto, un cambio de nivel de ficción. Se trata de simples apelaciones directas al público, explícitamente ficcionalizado. Desde el segundo nivel de ficción, el Marqués y Madame Du Parc se dirigen al público que en el mismo nivel dramático ha asistido a la representación de *El cornudo*, de Molière:

MARQUÉS (*al público*): Por esta cómica abandoné a mi santa esposa, a mi familia/

MADAME DU PARC (*al público*): Tenía 14 años, era una virgen.
(Carcajadas.) Me compró de mi padre (114).

Hay que agregar, además, que los acontecimientos referidos en este diálogo entre el Marqués y Madame du Parc podrían constituir potencialmente otra historia. Y que no queda claro en ningún momento a qué universo (plano de ficción) están afiliados.

Nuevamente notamos la cercanía entre ficción y “realidad” cuando Molière dice en voz baja, para sí mismo, el texto que en escena, dentro de la representación metateatral, enuncia Barón:

MADELAINE: Silencio. Viene el final feliz. Por voluntad y gracia del autor.

Barón habla y Molière murmura el texto que se sabe de memoria:

BARÓN Y MOLIÈRE: El azar realizó en estos lugares el prodigio del amor. Ven y santifiquemos nuestro deseo. Y demos gracias al Cielo que finalmente siempre sucede lo que más conviene (115).

Como puede advertirse, en este texto vemos nuevamente operar, de manera simultánea, el segundo y el tercer plano de ficción.

Finalmente la representación *El cornudo* termina y se retoma la acción de lleno en el segundo plano.

Un aparte de Racine ubica temporalmente la acción: “RACINE: Otoño de 1664” (116). Hay que recordar que el segundo plano de ficción, el de la vida de Molière, analepsis respecto del presente de referencia dado por el primer plano, comenzó la primavera de ese mismo año; por lo que la acción del segundo nivel, desarrollada en los dos primeros actos abarca sólo unos cuantos meses, de la primavera al otoño. A partir de ese momento, y hasta que termine la breve escena, es el autor trágico quien tendrá la palabra, describiendo lo que realizan los personajes que se encuentran presentes. Este singular aparte conlleva otra vez cierta distancia temporal. Sólo que en esta ocasión, la importancia que reviste el recurso artístico se ha potenciado: prácticamente no se emitirá otro texto además del de Racine, en el que narra y comenta lo que está ocurriendo ante los ojos del lector/espectador.

Los principales indicios para advertir la ruptura temporal son dos: nuevamente anticipa el texto de otro personaje (el único en la escena que no está a su cargo), y señala, así sea mediante una mera insinuación, las repercusiones que lo que ahora vemos ocurrir tendrán en el futuro de los personajes: Racine: "...Entonces Molière, con un solo y brevísimo gesto, decide las apuestas y **sella su propio destino...**" (las negritas son mías, 117).

Por lo demás, pareciera que Racine cumple las funciones de un narrador y que, en tanto que "generador del discurso", es él quien cede momentáneamente la palabra al rey:

RACINE (*a la par de la acción*): [Molière] Lanza su sombrero al aire... y se ríe. El rey toma al vuelo el sombrero de su cómico, se lo cala, extiende la mano hacia el Arzobispo de París, que deposita en ella 30 monedas de oro, y entonces nuestro Luis, soberano del reino, dice, levantando una larga y estremecida estela de asombro por el orbe civilizado:

REY: Jean-Baptiste Poquelin Molière, ¿bailamos?

Oscuro de golpe (117).

Un poco antes del oscuro que marca el final del Acto II y el principio del intermedio queda el escenario vacío –han salido danzando todos los personajes que asistieron o participaron en la representación de *El cornudo* de Molière: el Rey, los nobles, los actores, La Fontaine, el propio Molière...– y tras un momento "*El Ángel del monociclo cruza el escenario a toda velocidad...*" (118). Al final de este capítulo, analizaré las tres apariciones del Ángel del monociclo, en *Molière*. Sin embargo, quisiera dejar asentado que no hay en la obra ninguna marca que dé mayor información acerca de este personaje que, desde mi lectura, resulta sumamente enigmático.

Intermedio

Acto III

Tras el intermedio, la obra se reanuda con una elipsis, dentro del segundo plano de ficción. Al final del Acto anterior Molière le ofrece a Racine la oportunidad de leer ante el Rey, en una fiesta que organizará en Palacio, una escena de su *Alejandro Magno*. Después del intermedio aparece la compañía de Molière preparándose para representar ante Luis XIV, no una escena de la obra acordada, sino, para sorpresa del comediógrafo, *Nerón*, escrita también por Racine.

Con la representación metateatral se instaure un tercer nivel de ficción, que tiene implícita su propia ubicación espacio-temporal: el referente histórico indica que el emperador romano, protagonista de la obra, nació en el 37 dC y murió en el 68 dC.

Con esta representación se crea una suerte de *puesta en abismo*: el público/lector de la obra de Sabina Berman asiste a la representación de una obra de teatro sobre la vida de Molière, en el siglo XVII, dentro de la cual se representa teatralmente (teatro dentro del teatro) un fragmento de la vida de Nerón, quien viviera en el siglo I de nuestra Era³⁰.

Cuando la representación metateatral comienza, el público/lector advierte simultáneamente el segundo y el tercer plano de ficción, ya que observa tanto el espectáculo enmarcado, como la reacción de los espectadores.

³⁰ Si lo pensamos en términos de los actores que estrenaron la obra de Berman en 1998, tenemos que el público vio al actor Mario Iván Martínez representar a Racine, quien a su vez personificó a Nerón ante el Rey Sol, encarnado a su vez por el actor mexicano Diego Luna.

Es importante recordar que Racine escribe su *Nerón* por instrucciones del Arzobispo. Y que este último, advirtiendo el grande efecto que el teatro causa sobre el ánimo del rey, ha decidido intentar inducirlo a un cambio radical de conducta, justamente mediante una representación teatral. Así explica el Arzobispo sus intenciones:

RACINE (*incierto*): Ah. Es decir: debo escribir un drama sobre...
¿Nerón?

ARZOBISPO: El César Nerón descubrió el dolor en su juventud, y huyó de él hacia la frivolidad, y en su escapada, arruinó al Imperio romano.

[...]

ARZOBISPO: A nuestra Majestad no le gusta acatar ideas ajenas. Es demasiado soberano para ello. Así que usted sencillamente le mostrará un rey envilecido por el placer y un rey engrandecido por el sacrificio y la guerra y nuestro Luis dirá tres días más tarde: ah, recién se me ha ocurrido qué rey debo ser. Y usted, Jean Racine, suplirá definitivamente a Molière en el favor del rey... (112)

De este modo, tal como lo explica Luz Aurora Pimentel, siguiendo a Mieke Bal, el relato metadieético (metateatral, en este caso) “puede constituir un indicador de acción: el personaje interpreta el metarrelato como una señal para actuar” (152).

La efectividad del recurso empleado por el Arzobispo será absoluta. Luis XIV se identificará con el Rey Nerón, de la obra de Racine (metateatral); escuchará, como si a él mismo fueran dirigidos, los consejos que Burrhus le da al Rey romano, en el sentido de hacer la guerra y buscar la gloria; y desestimaré los consejos de Narciso, que se inclina a la búsqueda del placer. El Rey Sol, como se verá un poco más adelante, dejará de ocuparse de las cosas “superficiales” de la vida para atender

asuntos graves como la guerra; rechazará la risa y la comedia en favor de la seriedad y la tragedia.

El primer indicio de que Luis XIV ha sido afectado por la obra evidencia también una confusión entre ficción y realidad; nuevamente los límites entre una y otra aparecen difusos.

La representación se ve interrumpida por los alegres cantos de la reina madre, que recientemente se ha vuelto “loca”. El rey, furioso, ordena que las damas de la corte se la lleven a sus habitaciones, y de inmediato dice:

REY (*a Molière*): ¿Por qué me ve con esos ojos aterrados, Narciso?

MOLIÈRE: ¿Narciso, yo? No, Su Alteza. Nos preparábamos para ensayar con Su Majestad el ballet.

REY: ¿Cuándo ha danzado el rey?

Silencio: nadie contesta (122-123).

Luis XIV confunde a Molière con Narciso, personaje de la tragedia de Racine que propone al César romano, como alivio para su pesar, “el placer” (121). Y al hacerlo, de alguna manera se coloca a sí mismo en el lugar de Nerón. Es decir, sobrepone a la imagen de Molière la de Narciso, y a la suya propia, la de Nerón.

Un poco más adelante se irán perfilando con mayor claridad las consecuencias que en el segundo plano de ficción (el de la vida de Molière) consigue la representación teatral. Es decir, las consecuencias de una diégesis enmarcada en la diégesis que enmarca. Por ejemplo: el rey “malhumorado todavía” nombra a Racine su nuevo favorito (126).

Tras la conclusión de la representación de la vida de Nerón, el Rey y su séquito salen de escena, quedando solos los dos dramaturgos protagonistas. La siguiente

escena entre ambos personajes se realizará, tras una elipsis brevísima, en el mismo espacio, “*el jardín de Palacio, [pero] tres minutos más tarde*” (123).

Durante esta escena se repite, con ligeras variantes, un diálogo entre Racine y Molière del principio del Acto I, que ubiqué en el primer nivel de ficción. Los datos que indican temporalidad, al repetirse en el segundo plano de ficción, dan lugar a ciertas imprecisiones que podrían verse como errores.

En esta escena, ambos protagonistas discuten sobre un tiempo pasado. Se remiten a la época en que se conocieron –Molière ya era el gran Molière y Racine apenas un escritor en ciernes, que llevaba una casaca rota, herencia de un padre suicida– y a las posibles influencias que sobre cada uno tuvo su encuentro. Y nuevamente, como al principio de la obra, Racine propone recordar, remontarse “15 años atrás” (125). Entonces surge para el lector/espectador la pregunta: ¿desde dónde están hablando?, ¿cuál es ahora el presente de la enunciación?

La primera vez que Racine propone remontarse quince años, al año 1664, se infiere que el presente de aquella enunciación era el año 1679. Se instaura entonces el segundo nivel de ficción una noche de primavera de 1664. A partir de ese momento el transcurso del tiempo en ese plano guarda una evolución lógica. Para el final de la primera parte, antes del intermedio, la historia avanzó hasta el otoño de ese mismo año. Comienza la segunda parte, como ya vimos, con una elipsis: asistimos a la representación ante el Rey de una obra de Racine, planeada en el otoño de 1664. Si dicha representación se lleva a cabo en 1666, tal como lo anuncia Racine en un aparte al público, ¿qué sentido tiene el parlamento en que el trágico le propone a Molière remontarse quince años?, ¿a qué momento regresarían ambos dramaturgos?, ¿a 1651?

La idea no parece tener ningún sentido. Esto implicaría remontarse 28 años, partiendo del presente de referencia, ubicado en el primer nivel de ficción, en 1679.

Pienso, por lo tanto, que la clave que explica este “error” o “imprecisión temporal” está en otro lado. Aventuro la siguiente hipótesis: no interesa en realidad desde qué tiempo se enuncie la escena, ni a qué momento particular hace referencia. En última instancia tampoco importa que sean Racine y Molière quienes dialoguen. Quizá lo que en verdad importa es la representación de un conflicto que rebasa cualquier tiempo específico; la repetición de un enfrentamiento que deviene intemporal. Unas líneas antes de la repetición de la escena que comentamos, el propio Racine ofrece la clave:

Aquí estamos, enfrentados bajo el cielo y ante la Posteridad, **otra vez Aristófanes y Eurípides**: el mayor cómico de su siglo y sí, su mayor trágico: **dos maneras de pensar el mundo esencialmente contrarias**, señor, dos formas de/³¹ (124, las negritas son mías).

Desde esta lógica, lo verdaderamente significativo es la puesta en escena de esas dos maneras de ver y concebir el mundo; posturas que no sólo son encarnadas por los personajes protagónicos de la obra, sino que además se explicitan en el texto de Sabina Berman.

³¹ Sabina Berman utiliza la diagonal para indicar que un parlamento se ve interrumpido; ya sea que el personaje responsable del discurso se interrumpa a sí mismo, o que otro lo interrumpa y le arrebate la palabra. Berman se refiere a este recurso en las **Notas para el montaje**, paratexto que aparece en las dos ediciones consultadas de *Molière*: “En *Molière* los personajes interrumpen frecuentemente las oraciones que dicen. Indico la interrupción con una diagonal [/]. A veces alguien les corta la palabra, a veces se cortan a sí mismos. Así como sucede en la vida cotidiana: la gente habla lo que puede, no lo que quiere o debe. Es de Molière como dramaturgo que tomo la idea de usar dramáticamente esto. Para escándalo de los estilistas de la época, obsesidos por imitar la elocuencia de los clásicos griegos y romanos, las rebatiñas por la palabra y las oraciones mal hechas eran comunes en las obras de Molière”. (76)

Quisiera hacer notar que en esta aclaración de la autora se distinguen ya algunos rasgos que contribuirán a caracterizar las dos posturas estéticas que se ven constantemente enfrentadas a lo largo de la obra: la tragedia y la comedia. Me ocuparé de ello más adelante.

Un poco más adelante, al finalizar la repetición que me ocupa, Racine truenos los dedos y la acción se congela. Rompe el segundo plano de ficción para dirigirse directamente al público en un aparte, en el que confirma la lógica del devenir temporal que hemos estado anotando dentro del segundo nivel de ficción:

RACINE (*al público*): Tipo imposible. Pero en fin. Aquí, como lo han visto ustedes ya, en el prólogo de nuestra historia, ambos empezamos a recordar juntos, desde aquella noche de nuestro primer encuentro hasta esta tarde de 1666, en los jardines y salones del Palacio Real de Versalles (125).

La acotación que sucede a este aparte indica un cambio en la escenografía: “*La cortina posterior baja a espaldas de Racine y dos guardias la abren por el centro. Estamos ya en: Un salón del palacio real*” (125). Racine reactiva la acción, tal como lo ha hecho en ocasiones anteriores, mediante un chasquido de dedos. Molière y Racine continúan la discusión en el mismo punto en el que la habían dejado, pero en otro espacio.

Si consideramos sólo el segundo nivel de ficción, vemos que asistimos, por un lado, a una suspensión temporal, por el otro, a una importante transformación en el espacio, que pasa de ser el jardín, donde se representó *Nerón*, a un salón del mismo Palacio Real. Y que el aparte de Racine, si bien no consume ningún tiempo en el segundo plano de ficción, le permite al personaje emitir un juicio de valor.

En resumen, el cambio escenográfico realizado a vistas del público transforma el espacio, y la suspensión de la acción es relativa exclusivamente al tiempo de uno de los planos de ficción (el segundo), sin que se suspenda el tiempo de la escenificación, del primer plano de ficción.

Casi al finalizar la escena entre los dos dramaturgos protagonistas, Racine rompe una vez más el segundo plano de ficción, para dirigirse alternativamente tanto a los espectadores como a Molière. Habitará, pues, los dos planos de ficción de manera simultánea³².

Racine (*a Molière y al público, alternativamente*): ¡Molière!, grité por cuarta ocasión con mi alma entera. ¡Molière!, ¡regrese Molière! Pero envuelto en su familia de chistositos, el muy cobarde trepó a su carruaje y huyó, tan aprisa como pudo (127).

Cuando se dirige al público, lo hace para narrar –desde un tiempo posterior al presente de la representación, aunque inespecífico– el cierre de la escena entre ambos. Se trata, por tanto, de la narración de un tiempo elidido.

La siguiente escena, última del Acto III, tiene una estructura compleja. En ella se lleva a cabo un deslizamiento, sin solución de continuidad, entre el segundo y el tercer plano de ficción.

La acción se desarrolla en la sala de Madame Parnelle³³. Molière –con la complicidad de Madame Parnelle– se esconde debajo de la mesa para escuchar lo que sucederá entre la señora y el Arzobispo. La escena es, desde luego, un guiño a cualquier lector/espectador con ciertos conocimientos sobre el teatro de Molière, ya

³² Apenas concluido el texto anterior de Racine, Lully se dirige al público, diciendo: “Música ligera, por favor”, al tiempo que marca “*un compás con su bastón*” (127). En este caso no se crea un nuevo plano de ficción, pero sí se ficcionaliza al público, al “convertirlo” en la orquesta que dirige el compositor.

³³ Madame Parnelle es el nombre de un personaje del *Tartufo* de Molière. Se trata de la madre de Orgón, personaje femenino malpensado, conservador y suspicaz, que permanece, durante prácticamente toda la obra, fielmente adicto a Tartufo. Llama la atención que Sabina Berman haya elegido ese nombre (con sólo una ligera variante: Parnelle en lugar de Pernelle) para el personaje que, como se verá más adelante, ocupará el lugar de Elmira, la esposa de Orgón, en la representación metateatral del *Tartufo*.

que parodia una escena de *Tartufo*, una de las obras más famosas del dramaturgo francés.

En un primer momento quienes participan en la escena son Madame Parnelle, el Arzobispo y Molière. Varios parlamentos adelante, los actores Bejart y Madeleine sustituyen a Madame Parnelle y al Arzobispo, respectivamente. La acción se desarrolla de la siguiente manera: el Arzobispo y Madame Parnelle abandonan momentáneamente la escena. Casi de inmediato ambos personajes reaparecen, pero transformados: ahora es Madeleine quien viene vestida como Madame Parnelle, y el actor Bejart, como el Arzobispo. La escenografía cambia simultáneamente. La acotación indica:

Bejart entra persiguiéndola [a Madame Parnelle], vestido como el Arzobispo, y las piernas de tela bajan: estamos ya en el Teatro Palais Royal. La Fontaine en una entrepierna; en otra Renée (130).

Se instaura así un tercer plano de ficción dentro del segundo, con una escena de teatro representada dentro de otra escena de teatro (teatro dentro del teatro). Sin embargo, aunque la acción continúa sin ruptura alguna, como si no hubiera habido ningún cambio, el lector/espectador descubre súbitamente que la situación escénica se ha transformado de manera radical, y que ahora asiste a una representación metateatral de *El Tartufo*, de Molière. Debe reconocer, además, que ahora Molière actúa en su propia obra dramática y representa a Orgón, mientras que el Arzobispo se ha convertido en Tartufo, representado por Bejart, actor de la compañía de Molière; finalmente, Madame Parnelle, ahora representada por Madeleine, es, para los personajes del tercer nivel de ficción, Elmira, la esposa de Orgón.

Este “deslizamiento” supone también el paso del tiempo: si consideramos la primera parte de la escena (entre Molière, Madame Parnelle y el Arzobispo) como efectivamente verificada dentro del segundo plano de ficción –es decir, el de la vida de Molière–, habría que suponer que para su representación escénica (metateatral) debe haber transcurrido un tiempo suficiente que le permitiera al dramaturgo concebir la obra, montarla y finalmente representarla ante el público de su época.

Llama la atención que en ninguna otra escena de *Molière* aparezca Madame Parnelle ni se haga referencia alguna a su persona; como tampoco se alude, de manera directa, a la relación entre ella y el Arzobispo. Quizá sea por esto por lo que en la edición del Fondo de Cultura Económica Sabina Berman agregó algunos parlamentos. Con ellos se refuerza la posibilidad de que el encuentro entre ambos personajes haya sucedido “efectivamente”, dentro del segundo nivel de ficción.

Comparemos, sobre este punto, las variaciones existentes entre la edición de *Molière* de Plaza y Janés de 2000 y la última versión autorizada por la autora de esta misma obra, que aparece en *Puro teatro*, editada por el FCE en 2004:

Cuando en el Acto III Molière descubre furioso que ha sido víctima de una trampa orquestada en su contra por el Arzobispo, interroga a Racine sobre los posibles defectos del prelado. Veamos las dos versiones:

Edición de Plaza y Janés, 2000:

MOLIÈRE: ¿Roba? ¿Miente?

RACINE: Es irrelevante

MOLIÈRE *Iracundo*: ¡Es iracundo!, ¡es soberbio! ¡Un lascivo!

RACINE: ¡Por Dios, no sea un idiota! (104)

Edición del FCE, 2004:

MOLIÈRE: ¿Roba? ¿Miente?

RACINE: Es irrelevante

MOLIÈRE (*iracundo*): ¡Es iracundo!, ¡soberbio! ¡Un lascivo!

MADAME DU PARC: Lascivo sí es.

MADELEINE: Entonces son ciertas esas historias.

Molière: ¿Qué historias?

RACINE: ¡Por Dios, no sea un idiota, Molière!

[...]

MOLIÈRE: ¿Así que es un viejo lujurioso? (124)

Pareciera ser, en todo caso, que el juego dramático por medio del cual se desliza casi imperceptiblemente la acción del segundo nivel de ficción al tercero requiere una lectura menos “realista” y más “poética”. Desde mi punto de vista, una de sus funciones es contribuir a la caracterización del Arzobispo, y la visión ética que él representa. Por otro lado, la representación de *Tartufo* en el plano de la vida de Molière resulta de gran trascendencia para la evolución de la acción y el desarrollo de los subsecuentes sucesos de la fábula.

El tercer plano de ficción se cierra con la voz de Renée voceando hacia el techo: ¡el telón! (130). Los últimos diálogos del acto se desarrollan ya todos en el segundo plano de ficción, mientras los actores de la compañía de Molière reciben los aplausos del público, por la representación del *Tartufo*. En cuanto al paso del tiempo, en los últimos diálogos se nos da información que permite inferir que, dentro del segundo plano de ficción, los sucesos continúan desarrollándose de manera cronológica: Molière comenta con La Fontaine el éxito de la obra, y dice: ...”**Anoche** en el estreno salimos a recibir los aplausos dieciséis veces...” (las negritas son más,

130). Este simple dato permite deducir el orden lógico de los hechos y ubicar el presente de enunciación dentro de ese orden. Por otro lado, unas líneas adelante en una acotación se afirma que Armande “está embarazada de siete meses” (131).

Quisiera hacer notar que con la representación del *Tartufo* se establece cierta simetría entre el Arzobispo y Molière: ambos personajes construyen situaciones en las que el otro debe mirarse. En el segundo acto, el Arzobispo crea la escenografía adecuada para que Molière sea espectador de la infidelidad de su esposa. Como en un espejo invertido, en el tercer acto, el comediógrafo le devuelve la agresión al prelado mediante la puesta en escena del *Tartufo*, en la que el Arzobispo es expuesto y se ve obligado a mirarse.

Acto IV

Nuevamente una elipsis en el segundo plano de ficción: Molière y La Fontaine comentan y comparan las reacciones que los dos acontecimientos teatrales recientes han generado; se trata de los estrenos de *Tartufo* y *Fedra*, de Molière y Racine, respectivamente. Las primeras cuatro escenas del Acto transcurren el mismo día, dentro del edificio de la Academia de las Letras, aunque en distintos lugares específicos: un pasillo, un despacho, otra vez un pasillo, y quince minutos más tarde en un despacho. De lo dicho en estas escenas se derivan unos sucesos que el público/lector deberá ubicar en un orden cronológico, aunque impreciso: el Rey se ha ido a Flandes para hacer la guerra, el Arzobispo está furioso por el estreno de *Tartufo* y ha comunicado su deseo de cerrar el teatro de Molière y prohibir en masa las comedias, el Rey ha ordenado que el Arzobispo y Molière debatan sus puntos de vista y que La Fontaine sea el árbitro entre ambos, y que Racine ha sido nombrado —

“ayer” (134)— presidente de la Academia de las Letras. Finalmente se infiere que las primeras cuatro escenas ocurren un sábado, ya que el Arzobispo prepara un sermón que dará al día siguiente —“mañana domingo en Notre Dame” (136)—.

En la última de las cuatro escenas que comentamos, hay una serie de apartes al público a cargo de Racine que no instauran una temporalidad diferente ni suspenden la acción del segundo nivel de ficción. El primero de ellos, en el que Racine valora negativamente la actitud del Arzobispo, funciona básicamente como todos los demás — es decir, haciendo un cambio de nivel o plano de ficción—, aunque presenta una ligera variante en su realización escénica: el lector/espectador deja de oír a Gonzago, quien parece seguir hablándole a Racine, para escuchar por un momento la voz del dramaturgo; luego, en una breve pausa del autor de *Fedra*, volvemos a escuchar la voz de Gonzago. Esto es, en el segundo plano de ficción, la acción no se detiene, pero dejamos de oír el parlamento de Gonzago, solamente durante el tiempo que dura la intervención de Racine, en su aparte al público.

Un poco más adelante dentro de la misma escena, Racine vuelve a dirigirse directamente al público, en tres ocasiones (138). En una de ellas, el aparte tiene una función peculiar: nos hace saber que un acto realizado por Racine ante los ojos del lector/espectador (dispararle al Arzobispo) constituye sólo una fantasía del personaje, y que no tiene lugar en la “realidad” del segundo plano de ficción, es decir, en el de la vida de Molière:

Racine saca del interior de una casaca una pistola, se adelanta hacia el Arzobispo y dispara mientras Gonzago grita ¡NOOO!

Abruptamente luz sólo sobre Racine

RACINE (*al público*): Ah, poder actuar con verdad en la vida real. Pero sólo los santos, los locos y los suicidas tienen ese privilegio.

La luz anterior otra vez:

RACINE (*al público*): En la falsa vida real sólo dije: (*Se adelanta hacia el Arzobispo*): Perdóneme, padre: no puedo... (138)

Desde mi punto de vista, este peculiar suceso no llega a instaurar un tercer plano de ficción. Constituye, sí, una breve objetivación escénica de una fantasía de Racine. Si pensamos en lo que el espectador percibe, notaremos que en un primer momento mira la visión subjetiva (fantasía) de Racine –sin saber todavía que se trata justamente de eso, una visión subjetiva–; seguida de un cambio de plano de ficción en el aparte –que aclara la “irrealidad” de lo que se acaba de ver–, para finalmente volver al segundo plano de ficción que avanza cronológicamente.

Al salir todos los personajes que se encontraban en escena durante la “secuencia” anterior, se escuchan unas percusiones y el grito de “¡Fuego en el teatro de Molière!” (139). Inmediatamente después vemos cruzar el escenario a gente del pueblo que saquea el teatro. El incendio del teatro de Molière es, desde luego, un acontecimiento importante de la obra que, sin embargo, ocurre fuera de escena, en un tiempo y un espacio latentes. En cuanto al desarrollo temporal del segundo nivel de ficción, creo que se debe deducir una elipsis que abarque un día entero, en la que ocurre un suceso trascendente: el sermón del Arzobispo azuzando al pueblo en contra de Molière. Otro acontecimiento importante, que también ocurre fuera de escena. Por lo demás, unas líneas adelante las palabras de Molière confirmarán la hipótesis: “La plebe, Su Majestad, enardecida por las palabras del Arzobispo, la misma plebe que yo hacía reír, ha incendiado mi teatro” (139).

A lo largo de la siguiente escena, el tiempo y el espacio serán fuertemente condensados: en unas cuantas líneas, Molière y La Fontaine comienzan un viaje en carruaje en busca del Rey; cruzan por San Remy y llegan a Flandes, al campo de batalla donde se encuentra el Rey Sol.

Es notable cómo el diálogo que se sucede entre los dos personajes escritores se liga sin interrupción a la escena entre Molière y el Rey. Se trata de una elipsis que se realiza de la siguiente manera: Molière está ensayando con La Fontaine lo que argumentará ante el Rey, cuando súbitamente la luz cambia y quien responde a la última intervención del autor de *Tartufo* no es ya el fabulista, sino el propio Rey. Esto es, el texto que articula Molière para La Fontaine, planeando, por supuesto, decirlo ante el Rey, es de pronto respondido por el propio Luis XIV.

En el tercer acto vimos que la representación metateatral de *Nerón*, funciona como indicador de acción para los personajes del segundo nivel de ficción; específicamente para el rey. En este acto, Luis XIV se encuentra ya al mando de su ejército. Por lo tanto, dicha representación resultó altamente eficaz en tanto que indicadora de acción, y el Arzobispo ha logrado su deseo: que Luis XIV abandone sus placeres para hacer la guerra a Flandes.

En *Molière*, el teatro es visto como algo trascendente dentro de la sociedad; capaz de afectar la conducta de los hombres³⁴. Quizá pueda leerse también como un

³⁴ A propósito del efecto y la importancia que puede cobrar el teatro dentro de las sociedades, José Antonio Maravall ha escrito: “Se dirá que en el teatro cada espectador se mantiene aislado de los demás; pero también es cierto que en un momento dado se puede dar lugar, y de hecho así ha sido, a un fenómeno de contagio que, por de pronto, facilita la adhesión de esos individuos a una u otra manifestación ideológica. Esto se da con más probabilidades en situaciones de fuerte crisis, en las que el teatro adquiere una potencia de transmisión grande. Recordemos la importancia que por ello adquirió el arte dramático en los años de implantación de la revolución soviética, así como antes en las décadas de la crisis social del barroco, en España, en Inglaterra, en Francia” (*Teatro y literatura...*, 160).

indicio de la importancia del teatro en la vida social, el hecho de que el Arzobispo reaccione “presa de un furor espantoso” por la representación teatral de *El Tartufo*, donde se ridiculiza y desenmascara a los hipócritas (132).

La siguiente escena, después de la del campo de batalla, es singularizada de tal manera que resulta imposible restarle importancia: se trata de un monólogo en el que por primera vez, y única en la obra, Molière mira al público y se dirige directamente a él³⁵.

El personaje aparece desnudo; se encuentra, según indica la acotación, en “*un sitio abstracto*” (142). Destaca la construcción plástica de la escena, y la atmósfera de “irrealidad” que genera: “*Molière camina en silencio en el humo blanco... Lo vemos primero a contraluz: una silueta negra; va introduciéndose a la claridad: camina desnudo y sostiene su ropa con una mano contra el vientre...*” (142).

Hay una gran indeterminación en esta escena: no se sabe a ciencia cierta dónde se encuentra el personaje, ni en qué tiempo, ni desde qué plano de ficción habla. Por otro lado, a pesar de la “irrealidad” de la escena, y de que la acotación indica “*un sitio abstracto*”, algunos indicios permiten relacionarla con los sucesos inmediatamente anteriores: Molière se había comenzado a desnudar en presencia del Rey y ahora aparece desnudo; además tose, como lo ha venido haciendo de más en más el personaje, indicando un empeoramiento en sus condiciones físicas. Lo que, desde mi punto de vista, se puede asegurar es que la escena constituye un acento dramático en la obra. Pareciera, en resumen, que la escena tiene rasgos que resultan contrastantes,

³⁵ Durante la representación de *El cornudo* de Molière, dentro del segundo plano de ficción, hay una acotación que indica que el personaje representado por Molière se dirige directamente al público. Sin embargo, se trata de de una ruptura dentro del tercer plano de ficción. En ella, el público aludido son los personajes del segundo nivel de ficción que asisten –en calidad de público– a una representación teatral (115).

casi contradictorios: algunos la anclan al decurso del segundo nivel de ficción, y otros la proyectan hacia lo “irreal”.

Quisiera añadir que el tono con el que habla Molière es muy distinto de los que ha ocupado a lo largo de la obra. Habla del ser humano con sabiduría y cierta distancia emocional, amén de que lo hace dirigiéndose al público por primera y única vez en la obra. Y no sólo le habla directamente al público, en presente, sino que también lo interroga:

MOLIÈRE: ... Cuando se quedan callados...; cuando se cansan de luchar, de competir, de explicarse; de quejarse, de morir, de matarse, de/ (*Tose una vez*) /y se quedan callados por fin, ¿no lo oyen? (*Silencio...*) Ahí está siempre, intocado, por abajo y por arriba del ruido que hacen, que hacemos:... (*Silencio...*) Esa pura... vitalidad, ese puro entusiasmo:...el silencio:... la risa de Dios:... el silencio:

Silencio (142).

En los otros parlamentos en los que algún personaje le habla al público, lo hace básicamente para dar información sobre el mundo de ficción o para comentar y valorar lo que ocurre en escena. Esta vez, Molière dialoga con el público; le habla no sólo de la condición humana, en general, sino que además alude directamente a la situación que comparten; es decir, señala claramente las circunstancias de la enunciación, comunes a público y personaje; señala un presente común, una realidad compartida. Véase cómo lo deíctico o la déixis de la escena proviene fundamentalmente del gesto, no del enunciado³⁶.

³⁶ “EL actor es por excelencia uno de los elementos deícticos del espectáculo. Todo es espacio y el tiempo se organizan a partir de él, como una especie de aureola que nunca le abandona. Así se explica que el teatro pueda prescindir fácilmente de toda figuración escénica a partir del momento en que el enunciadador, a través de la palabra o del gesto, indica desde dónde habla” (Pavis, 120).

*Molière está por seguir hablando, pero se cruza los labios con el índice y luego **mueve apenas el índice para indicar hacia fuera de sí: “hacia el silencio”**.*

La luz empieza a irse despacio [...] (las negritas son mías, 142)

En la escena inmediatamente posterior al monólogo de Molière, hay una acotación que vuelve problemático el establecimiento de la evolución temporal dentro del segundo nivel de ficción. En ella se lee, a propósito de Racine: ...”*Cuánto ha progresado en los 15 años que recorre nuestra historia*” (143). ¿En qué momento nos sitúa este dato? Sin duda en uno de bonanza para el autor trágico³⁷, pero ¿se trata del presente de referencia?, ¿del año 1679? Pareciera que sí. Sin embargo, en la escena siguiente, Racine dice directamente al público: “Febrero 5 de 1673. Discusión en la recámara del rey sobre la suerte de Molière, todavía vivo pero agonizante” (144). De esta última información se desprende que el tiempo transcurrido desde la primavera de 1664, cuando comienza el segundo plano de ficción, hasta el 5 de febrero de 1673 es de 9 años solamente³⁸.

Para el 5 de febrero de 1673 la guerra ha terminado, Molière ha sido excomulgado y la misma comedia ha sido prohibida. Toda esta información la conocemos por la discusión que se desarrolla entre el Arzobispo y el Rey, en la recámara real en Palacio. En esta escena Racine congela una vez más la acción del segundo plano para poder dirigirse directamente al público; en este aparte informa, como vimos en el párrafo anterior, sobre la fecha en que se desarrollan los sucesos y

³⁷ Se nos informa en la escena que Racine ha aumentado de peso (quince kilos), que viste ricamente, que ha sido nombrado lector e historiador del Rey, Tesorero de Francia, Presidente de la Academia Francesa de las Letras, Caballero permanente de la recámara del Rey, y se ha convertido en el conde de Romanet por haberse casado –tras la muerte de su primera esposa, Madame Du Parc– con la condesa de Romanet.

³⁸ Siguiendo el estudio de Gómez de la Serna, en la vida real, Molière estrenó el *Enfermo imaginario* el 10 de febrero de 1673 y murió el 17 de febrero del mismo año. (Ver el estudio preliminar de Julio Gómez de la Serna a las *Obras Completas* de Molière, Madrid, Aguilar, 1945.)

sobre las condiciones de salud de Molière. La acción se reactiva así: “*Racine hace retroceder con un ademán –una floritura de mano– cinco segundos de movimientos del rey, para que recomience*” (144) su intervención.

Las escenas finales del segundo plano de ficción ocurrirán en el nuevo teatro de Molière: una en el escenario y la otra en el techo del mismo edificio. Todas se llevarán a cabo en un lapso muy breve, alrededor de las siete de la noche. Algunos de los personajes muestran signos de envejecimiento –las acotaciones que lo indican también aparecen en estas escenas–: Madeleine lleva gafas, el Arzobispo, encorvado por la edad, usa ahora lentes, la salud de Molière se ha agravado...

Al cierre de la obra, Racine se sustrae nuevamente del segundo plano de ficción. Su último texto dirigido al público no es exactamente un aparte, ya que se encuentra solo en la escena. Narra, desde lo que pareciera ser el primer plano de ficción, los últimos minutos de la vida de Molière. Y nuevamente opera como un “narrador”, dando la voz a otro personaje, que se expresa en estilo directo.

RACINE (*como al aire, llorando*): Molière no murió esa noche en escena.

Pausa.

RACINE (*al público*): Murió una semana después. Dio función, luego en su casa se metió a la cama, tomó un caldo de pollo, y se murió. Sí: se murió como cualquier hijo de vecino, es decir, en su cama. Sus últimas palabras no fueron precisamente extraordinarias; diría más, se requiere de un alma exquisita para no confundirlas con la insignificancia. Luego de meterse en su cama, luego de beberse el ya mencionado caldo –de pollo–, su esposa Armande le preguntó si debía llevarse el plato sobero vacío. Entonces Molière, que estaba casi sin aliento, se quedó pensando uno, dos, tres segundos y dijo estas sus últimas palabras. (154)

Sin embargo, Molière no aparece en su lecho de muerte, tal como lo describe Racine, sino haciendo “*una graciosa reverencia*” (154). Casi de inmediato, el gran cómico marca un compás de movimientos de ballet; segundos más tarde suena una música alegre, y aparecen danzando los actores de la compañía de Molière, entre otros personajes menores. Todos cruzan el escenario, que queda vacío por un momento. Luego, “*el Ángel del monociclo –el ángel de la risa– cruza a toda velocidad...*” (155). Oscuro final.

Esta última secuencia (154-155), desde que Racine se dirige directamente al público hasta el oscuro final, no pertenece al segundo nivel de ficción, en el que, según el desarrollo cronológico de los acontecimientos, Molière ha muerto ya. Pero no parece hacer un movimiento circular de regreso al tiempo de la primera escena, en la que Racine propone remontarse quince años en la historia. Tampoco hay ningún indicio que sugiera que lo que vimos representado en el segundo plano de ficción sea el homenaje a Molière que el Rey Sol encargó a Racine. Me inclino a pensar que los personajes aparecen en ese “plano” que he llamado “umbral” entre el primer nivel de ficción y el segundo.

Veamos ahora las tres apariciones del Ángel del monociclo en conjunto, y sus posibles interpretaciones: La primera vez que cruza el escenario –lo hace siempre pedaleando a toda velocidad–, es al final de la representación metateatral del Acto I:

RENÉE (*en una entrepierna, hacia el techo, urgente*): Prevenido el oscuro.

Un ÁNGEL EN MONOCICLO cruza la escena pedaleando maniáticamente, a su paso los actores gritan y se desploman, música creciente y una risa unánime va subiendo...

BARÓN (*sobre tanto escándalo*): ¡Cuidado Ángel!

Oscuro, ruidazal del choque del Ángel contra una pared. Las risas se apagan... (82)

Su aparición parece formar parte de la representación teatral a cargo de la compañía de Molière: sucede antes de que tenga lugar el oscuro que marca el fin de dicha representación; los actores en escena reaccionan a su presencia como si se tratara de un juego teatral previamente establecido; Barón se dirige a él como a un compañero actor, llamado Ángel, que sufre un pequeño accidente.

Hasta ese momento, su presencia no comporta nada especialmente singular, aunque ciertamente llama la atención que no vuelva a aparecer en ningún otro momento del plano de la vida de Molière. Sin embargo, sus siguientes dos apariciones resultan mucho menos diáfanas, y las dos tendrán lugar en momentos especiales de la obra: al cierre de la primera parte de *Molière*, justo antes del oscuro que da paso al intermedio, y al final del último acto, justo antes del oscuro final. En ambos casos, aparece cuando la escena se ha quedado completamente vacía. La primera vez, cuando los personajes que habitan el plano de la vida de Molière han salido danzando: el Rey anuncia la Ronda y *“el baile comienza: los danzantes irán cambiando a cada compás de pareja. Esto dura algunos compases. Todos enlazan las manos. Danzando van saliendo... Un momento de escenario vacío... El Ángel del monociclo cruza el escenario a toda velocidad... Oscuro”* (118). Como puede verse, no hay en la escena ningún dato que dé indicios sobre el plano de ficción que habita este personaje; por lo que no resultaría impropio considerar al menos la posibilidad de que no pertenezca a ninguno de los tres niveles de ficción que cruzan horizontalmente la obra.

Su siguiente y última aparición es también la última imagen que se ve representar en *Molière*. Nuevamente su presencia en el escenario es precedida por una alegre escena de baile que deja a su paso, por un momento, el espacio vacío. Y una vez más no hay en ella ni la más leve pista que indique el plano de ficción al que pertenece. Sin embargo, si consideramos en conjunto las tres veces que el Ángel del monociclo cruza la escena, vemos que el personaje pareciera ir perdiendo de más en más su anclaje al plano de la vida de Molière, hasta volverse “irreal”; ¿un símbolo?, ¿una alegoría?

Su primera aparición permite que el lector-espectador dé por hecho que el personaje es un actor más de la compañía de Molière, situado, por lo tanto, en el segundo nivel de ficción. En su segunda aparición ya no hay datos que hagan pensar lo mismo; pero su paso por el escenario es precedido por una escena de baile anclada en el segundo plano de ficción (de la vida de Molière). La última vez que el Ángel del monociclo cruza el escenario carece igualmente de datos que permitan ubicarla en el plano de realidad de la vida de Molière, pero además es precedida por una escena de baile ya de suyo difícil de situar y que, como vimos líneas arriba, pareciera no pertenecer a ninguno de los tres planos básicos de ficción identificados en *Molière*. Por otro lado, en la acotación que da cuenta de la última aparición del Ángel en escena, se le llama de una manera nueva: “*ángel de la risa*”. Esta nueva manera de nombrar al personaje aporta un matiz semántico fácilmente accesible para el lector de *Molière*, pero requiere, para ser “leído” por el espectador de su puesta en escena, de una “traducción” escénica, no determinada ni sugerida en la acotación.

Considero, por lo demás, que el vacío de información que rodea al Ángel de la risa, y su potencial amplitud de significados, contribuye a la riqueza semántica de la

obra; por lo que sería empobrecedor intentar “llenar” ese vacío adjudicándole al personaje un sentido único, cerrado.

Finalmente, en términos generales considero que el Acto IV es más “discursivo” que los demás: por un lado, los personajes frecuentemente exponen, enuncian de manera directa, sus posturas ideológicas. Por otro lado hay una buena cantidad de acontecimientos importantes que ocurren fuera de escena, en espacios y tiempos latentes; a diferencia de lo que ocurre en los tres primeros actos, donde las escenas que hacen avanzar la acción se muestran directamente a los ojos del espectador, en un tiempo y un espacio patentes.

Capítulo 2

LA POÉTICA DEL BARROCO EN *MOLIÈRE*

*

*El pensamiento barroco
pinta virtutas de fuego,
hincha y complica el decoro.*

*

*Sin embargo...
–Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.*

Antonio Machado
Proverbios y cantares

Toda obra artística está tejida de un sinnúmero de relaciones complejas con las otras obras de su tiempo. Sin embargo, no se puede perder de vista que en un nivel profundo –porque no siempre aparece como evidente este hecho—las obras hallan su conexión con estéticas que no corresponden a su actualidad inmediata. La naturaleza del arte, en estos términos, es mucho más compleja de lo que asoma a la superficie. De ahí la necesidad de abrir la búsqueda de contactos, pugnas, diálogos, fuentes de inspiración, en una tradición más vasta, que rebase lo inmediato; de ahí también que una de las tareas de la crítica literaria sea, en buena medida, el desentrañar los nexos que nos permitan ubicar con precisión y justeza el sentido de cada texto en su relación con los otros.

Si es imposible estudiar la literatura en separación de toda la cultura de la época –afirma Bajtín–, es aún más nocivo encerrar el fenómeno literario en la época de su creación, en su actualidad. Solemos tender a explicar a un escritor y sus obras precisamente a partir de su época actual y de su pasado inmediato (...). Nos asusta alejarnos en el tiempo del fenómeno estudiado. Mientras tanto, cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano (“Respuesta a la pregunta...” 348-349).

Anoto las observaciones anteriores, porque me parece que son muy claramente pertinentes para el caso de *Molière*, de Sabina Berman: si solamente se intentara ubicar este texto en sus relaciones con el teatro mexicano contemporáneo, saltaría de inmediato a la vista la precariedad de tal esfuerzo. Considero que esta obra, por las razones que expondré enseguida, pide del investigador que trascienda el ámbito de lo inmediato para hacer comprensibles los procesos artísticos en que se gesta. Estos es, que para entender sus rasgos compositivos y su propuesta artística, para poder valorarla en su justa dimensión, es necesario leer este texto dramático a la luz de las complejas relaciones que establece con el mundo del Barroco histórico europeo; no por el placer erudito de recuperar aspectos aislados de una técnica específica, sino porque es ahí donde se fundan modos de concebir la práctica teatral, en los que el teatro no sólo formaba parte de un conjunto más amplio de la vivencia estética, sino que en buena medida le imprimía su carácter específico. Asimismo quiero dejar bien claro que las relaciones que en *Molière* se establecen con la poética del Barroco de ninguna manera se reducen al fenómeno de influencias o al de intertextualidad con determinadas obras, ya que sus nexos son de índole más amplia y problemática, como intentaré mostrar.

En un primer nivel, y acaso el más evidente, es posible advertir que, al elegir Sabina Berman a dos personajes históricos de la Francia del siglo XVII como protagonistas de su obra, manifiesta una clara decisión estética: la de retomar tanto el mundo del Barroco, con su particular y compleja configuración cultural, como el universo neoclásico. Para poblar este universo ficcional, la autora recrea, entre otros personajes históricos, a los dos dramaturgos franceses más importantes de su época:

Racine y Molière. Al hacerlo, evoca también rasgos artísticos e ideológicos de la cultura barroca; cultura que, si ya de suyo es rica y difícil de aprehender, en el caso específico de Francia se vuelve particularmente problemática, toda vez que por mucho tiempo los estudiosos e historiadores franceses negaron el Barroco como parte de su tradición, percibiéndose a sí mismos como “clásicos”, es decir, como herederos y continuadores de la tradición clásica.

En cuanto a la forma compositiva de *Molière*, las características más significativas, encontradas en el análisis de sus planos de ficción y las relaciones espaciotemporales a que éstos dan lugar, remiten también a formas estéticas y filosóficas que definieron al Barroco, particularmente a la teatralidad barroca.

Considero, además, que el Barroco está presente en la obra de Berman en otros niveles que atienden a la propia propuesta estética; es decir, que no sólo recrea aspectos históricos de la Francia del XVII y crea una forma compositiva en la que actualiza rasgos de la obra de arte y del pensamiento barrocos, sino que además tematiza problemas propios de ese universo. Me refiero a la oposición tragedia-comedia, seriedad-risa, central en *Molière*. Oposición que, desde mi punto de vista, se relaciona de cerca con asuntos relevantes del universo barroco, como el de las conflictivas relaciones entre la preceptiva y la creación; el sentido del arte y su relación con el poder político y eclesiástico.

En el presente capítulo intentaré analizar las múltiples maneras –en sus diversas formas y niveles– en que Sabina Berman renueva en *Molière* elementos de la cultura barroca europea del siglo XVII, con el fin de explorar los sentidos estéticos que construye a partir de dicha reelaboración. Sin embargo, para poder identificar las características artísticas, sociales e ideológicas que Berman actualiza en su obra, es

necesario delimitar el concepto de Barroco; concepto que se encuentra muy lejos de ser unívoco o fácilmente aprehensible. Por el contrario, se caracteriza por ser problemático, escurridizo y multiforme. A propósito de esta dificultad básica, Anceschi señala:

La cuestión del Barroco se presenta, más que cualquier otra, como una noción ejemplarmente problemática, cuya definición (y no por casualidad) aparece muy incierta y susceptible de diversas interpretaciones, de tal modo que en cualquier caso exige, cuando hagamos uso de estas interpretaciones, de particularísimas cautelas metodológicas (71).

Por esta razón, presento en primer lugar, con el fin de acotar su sentido, un somero panorama de la evolución semántica del concepto “Barroco”. Un poco más adelante, me detengo en el problemático caso francés, con sus impulsos clásicos y barrocos, para después centrar mi atención en las formas específicas de la teatralidad barroca y de la teatralización de las artes y la vida. Finalmente me propongo identificar algunas de las características más significativas de la teatralidad barroca puestas en juego, mediante las posibilidades técnicas y artísticas de nuestra época, en la obra que me ocupa. Busco dar cuenta de cómo, al relacionarse con conflictos artísticos e ideológicos del pasado, Sabina Berman dialoga con la historia, a partir de la creación artística, y tiende puentes que trascienden la mera contemporaneidad de nuestros dilemas inmediatos.

El Barroco

Delimitación y pertinencia del concepto

Existen dos hipótesis básicas acerca del origen etimológico de la palabra *barroco*. Una que refiere el término a la joyería, ámbito en el que sirvió para designar a la perla imperfecta. La otra, menos aceptada hoy en día, remite al nombre de uno de los silogismos, según la nomenclatura escolástica³⁹, empleado irónicamente para llamar a la pedantería y la extravagancia⁴⁰.

El diccionario en lengua francesa que por primera vez consigna la palabra *barroco* es el de Furetière, en 1690. El sentido que en ese momento tiene el vocablo está claramente restringido al ámbito de la joyería, y designa a las perlas que no son perfectamente redondas. Sin embargo, Victor Tapié considera que el origen de la palabra *barroco*, para designar una perla irregular, es portugués, y remite a los *Coloquios dos Simples e drogas de India* de García da Orta, de 1563. En cuanto a nuestra lengua, el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Cobarruvias, impreso en Madrid en 1610, con autorización del Rey Don Felipe III,

³⁹ Baroco es el “cuarto modo de la segunda figura según la nomenclatura escolástica de los silogismos” (Wellek, 51). Esta forma de argumentación, considerada sofista, fue utilizada por Luis Vives para ridiculizar a los profesores de París, en 1519 (Wellek, 51-52). Recuérdese que, como apoyo para la memoria, muchos silogismos tienen una especie de nombre. Se trata de una palabra de tres sílabas, en la que cada vocal significa el carácter de cada una de las tres proposiciones del silogismo. El silogismo Baroco está integrado por una vocal a, que expresa una proposición general y positiva, y dos oes, que denotan proposiciones parciales y negativas.

⁴⁰ Cuando Gilbert Highet revisa la etimología de la palabra “barroco” advierte que en ambas hipótesis existe cierta *tensión*. En la primera, se parte del presupuesto de que la perla regular es la perfecta, y que por tanto la perla irregular es la que “se prolonga y se estira en un punto, hinchándose y casi quebrándose, pero sin estallar hecha pedazos”. En la segunda hipótesis, que el investigador considera de connotación más intelectual que estética, aparece también la tensión: “Quiere decir que la razón domina, pero que se la ha empujado a un extremo remoto, hasta perder casi el equilibrio”. Finalmente el investigador plantea que la idea del barroco no es única ni monolítica, sino tensa y dual: “o ‘belleza que casi quiebra la superficie de la esfera’, o ‘inteligencia empujada por la fantasía hasta un extremo extravagante’” (p. 7 y n 1).

consigna el siguiente significado para la voz “Barrueco”: “Entre las perlas llaman barruecos unas que son desiguales, y dixéronse assí, *quasi* berruecos, por la semejanza que tienen a las verrugas que salen en la cara” (197).

La otra hipótesis sobre el origen del concepto, la que lo remite al silogismo Baroco, considera que se trata de una extensión irónica, al dominio de las artes, del sentimiento de hastío suscitado por la afectación y extravagancia del silogismo (Anceschi, 20). Al respecto, Panofsky comenta:

...cuando los escritores humanistas, incluido Montaigne, querían ridiculizar a un poco mundano y estéril pedante le reprochaban tener su cabeza llena de “Bárbara y Baroco”, etc. Fue así como la palabra *Baroco* (*Baroque* en inglés y francés) vino a significar cualquier cosa en extremo abstrusa, oscura, fantástica e inútil... (36).

En todo caso, puede asegurarse que la palabra *barroco*, en su sentido figurado, tuvo originalmente connotaciones despectivas. En francés, el sentido peyorativo aparece en 1711, en las *Memorias* de Saint-Simon. En ellas se utiliza para definir una idea extraña y chocante. Unos cuantos años más tarde, el Diccionario de la Academia Francesa, en la edición de 1740, incluye ya el sentido figurado del término (Tapie 22-23).

En un principio, el siglo XVIII aplicó este término despectivo a la arquitectura y las artes decorativas⁴¹. No indicaba todavía una categoría general del arte. Se trataba más bien de una reacción de desagrado por ciertas formas artísticas, expresada por

⁴¹ José Miguel Muñoz Jiménez, en su artículo “El Barroco como arte plenamente moderno”, ofrece algunos ejemplos ilustrativos de cómo la crítica neoclásica española de la segunda mitad del siglo XVIII arremete con fiereza contra obras de arte barrocas: Antonio Ponz, al comentar el Transparente de la Catedral de Toledo dice: “...Todo lo que hay allí no es más que arquitectura desatinada y bárbara...”. De Jovellanos a quien se considera en general ecuaníme y liberal, cita el siguiente comentario, a propósito de unos retablos barrocos: “monumentos ridículos que testifican la barbarie de quien los hacía y el mal gusto de quien los pagaba” (473).

hombres de formación iluminista, con preferencias clásicas y racionales. La noción de barroco portaba consigo la acusación encendida y hasta violenta de “mal gusto” (Anceschi, 20-21). Desde la teoría neoclásica, lo barroco disgusta por su “falta de reglas”, por su “capricho”; aparece como un arte antinatural, superficialmente ilusionista (Hauser, 93; Wellek, 87).

Más adelante, entre los siglos XIX y XX, el término pierde su carácter despectivo e injurioso, para convertirse en un vocablo que designa el estilo posterior al Renacimiento. Para Panofsky, el término barroco pierde su carácter peyorativo cuando en el siglo XIX el historiador alemán Leopold von Ranke afirma “cada período responde inmediatamente ante Dios”; entonces el vocablo se convierte en una “designación neutra” que refiere al estilo inmediatamente posterior al Renacimiento, esto es, el del siglo XVII y comienzos del XVIII (Panofsky, 36). Arnold Hauser, por su parte, considera que fue gracias a Wölfflin y Riegl⁴², y a la admisión del Impresionismo por la crítica de arte, como se logró cambiar el signo negativo en la valoración del arte barroco⁴³.

Wölfflin concibe el Barroco como un arte completamente opuesto al Renacimiento⁴⁴. Desde su punto de vista, Renacimiento y Barroco son dos modos de

⁴² En 1888 Wölfflin escribió *Renacimiento y Barroco*. A propósito de esta obra, René Wellek ha dicho que se trata de un trabajo “sumamente importante no sólo porque ofreció el primer análisis técnico digno de confianza de la evolución del estilo en Roma en términos apreciativos, sino porque también contiene algunas páginas sobre la posibilidad de aplicar el barroco a la literatura y a la música” (52). En 1920 Wölfflin publica un nuevo libro: *Conceptos fundamentales en la historia del arte* en el que desarrolla sus ideas acerca del Barroco.

⁴³ En opinión de Hauser, el cambio en la interpretación del Barroco, promovido por Wölfflin, habría sido imposible sin la admisión del Impresionismo por parte de la crítica de arte. Considera incluso que las categorías wölfflinianas son, en buena medida, “la aplicación de los conceptos del Impresionismo al arte del siglo XVII” (93).

⁴⁴ Al contrario de lo aceptado por algunos críticos contemporáneos, quienes consideran que el Barroco, como todo estilo artístico, no sólo conserva elementos formales y espirituales de épocas anteriores, sino que es la culminación del Renacimiento y el Manierismo (Ver Muñoz Jiménez, 471-492).

representación; dos modos de ver el mundo, en los que participan artistas de lo más heterogéneo (15). Por esta razón, su interés se centra justamente en esos modos de representación, mientras que las diferencias de los caracteres individuales y nacionales no tienen, para este crítico, tanta importancia (16-17).

Asocia al siglo XVI con el clasicismo y al XVII con el barroco, como si fueran unidades de estilo, aunque sin perder de vista que se trata de una simplificación, ya que dichas medidas temporales no entrañan una producción homogénea. “Lo ‘acabado’ –afirma Wölfflin– no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras si no se quiere que sea algo inasible la evolución” (19). Por lo demás, el concepto de “clásico” no entraña para el crítico suizo un juicio de valor, ni considera al arte barroco como su decadencia (19).

Para caracterizar el Barroco, en oposición al Renacimiento, Wölfflin desarrolla un sistema de cinco pares de conceptos, en los que cada rasgo del primero se contrapone a uno del segundo: evolución de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo múltiple a lo unitario y de la claridad absoluta a la claridad relativa (20-22). Se trata de antinomias que, salvo una, señalan la evolución desde una concepción artística más estricta a otra más libre (Hauser, 94).

En resumen, siguiendo a Wölfflin, para la visión clásica lo fundamental es la forma sólida y permanente; mientras que para la visión barroca, lo central es el movimiento. Desde luego, no se quiere decir que el siglo XVI haya renunciado por

completo al motivo del movimiento, sino de reconocer que es en el XVII cuando éste se extrema, dando lugar al cambio constante. Si el adorno clásico tiene su significación en una forma determinada, en el barroco se transforma constantemente ante el espectador. Si el colorido clásico es armonía de colores singulares, el barroco es siempre movimiento del color. El contenido del Barroco, a decir de Wölfflin, es “no los labios, sino el lenguaje; no los ojos sino la mirada. La idea de lo real ha cambiado, lo mismo que la idea de lo bello” (327-328).

Por su parte Croce, en 1925, publica un ensayo en el que aparece, nuevamente, una actitud negativa frente al Barroco; defiende el retorno al uso peyorativo del término y llega a afirmar que “el arte nunca es barroco y el barroco no es nunca arte”. No obstante, en la actualidad la connotación negativa del vocablo casi ha desaparecido, y el filósofo italiano se encuentra bastante solo en esta valoración (Wellek, 70).

Desde otro punto de vista, en la década de los veinte Eugenio D’Ors considera superficial la clasificación en épocas, edades o siglos, y propone pensar más bien en “sistemas” o *eones*. Dichos sistemas reúnen personajes, obras y acontecimientos lejanos en el tiempo; son “constantes históricas”, causas que aparecen en la vida universal de la humanidad, que en ciertas ocasiones se manifiestan con una presencia dominante, y en otras, subordinada y oculta (60-61). Para el autor catalán el *eón* Barroco se opone al Clásico de manera radical. Sin embargo, a pesar de considerar lo barroco como una constante paralela a la clásica, le concede a esta última una clara superioridad sobre la primera y la piensa como el estado deseable, en el que deberíamos permanecer el mayor tiempo posible. Lo barroco, “vacaciones de la

historia”, es sólo un momento pasajero de la Cultura –con mayúscula–, en cuyas aguas “vivas y turbias” se refresca (98-99)⁴⁵.

De entre las visiones que no circunscriben el Barroco a un concepto de época – aunque muy diferente respecto de la anterior–, hay que destacar la de Henri Focillon. Para este crítico, cada estilo atraviesa, en su desarrollo, por diferentes edades. Es decir, todos los estilos pasan por una fase arcaica, de búsqueda del equilibrio; una fase clásica, de plenitud y orden; y una fase barroca, más libre. Para Focillon, el Barroco no está relacionado con un tiempo específico; todos los estilos viven una fase barroca en el que se vuelven exuberantes, de formas, líneas y volúmenes generosos. De este modo habría muchos barrocos, y el Barroco posterior al Renacimiento sólo sería uno entre otros. Desde esta lógica de pensamiento, ya no podría hablarse de *el* Barroco sino de *un* barroco. Habría, por lo tanto, un barroco romántico, un barroco gótico, y muchos otros (Ver Tapie, 32-33; Rousset, 262-263; Echeverría, 11).

Sin embargo, existe otra dirección de pensamiento –quizá la más aceptada actualmente–, que considera al Barroco como un fenómeno específico de la historia cultural, que se desarrolló, de modo más o menos preciso, desde fines del siglo XVI a principios del siglo XVIII. A esta línea de pensamiento pertenecen los trabajos de José Antonio Maravall, quien ha realizado una de las investigaciones más importantes de los años recientes sobre la cultura del Barroco. Para este autor, el Barroco no es un estilo susceptible de repetirse a lo largo de la historia, sino un concepto de época, enraizado en una situación histórica específica (política, económica, social...), que

⁴⁵ Los juegos intelectuales de D’Ors, y su sugerente historia natural del género, quedaron un poco atrás. En opinión de Alfonso Pérez, hoy se consideran superficiales las analogías que hace entre diferentes periodos, ya que en el fondo, si se analizan bien, dichos periodos presentan características muy diversas entre sí. Las diferencias son de tal magnitud que anulan la importancia de las similitudes entre las creaciones artísticas de diferentes periodos, y pasan éstas últimas a segundo lugar (Pérez Sánchez, 9-15).

abarca a los países europeos, aproximadamente durante los tres primeros cuartos del siglo XVII (*La cultura del Barroco*, 24). Se trata de un tiempo y un espacio determinados, en los que una compleja serie de factores culturales –estilísticos e ideológicos– da lugar a “una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres” (*La cultura...*, 34). Maravall enuncia de la siguiente manera su teoría básica:

Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía en el mismo período (*La cultura...*, 55).

Si bien es cierto que se trata de una centuria que vive en honda crisis social, no se trata, desde luego, de idealizar el pasado, ni de creer que los campesinos o los trabajadores vivieron antes una época más feliz; se trata más bien de una época en la que el *hombre moderno* tiene una mayor conciencia de que las cosas no andan bien, y, sobre todo, de que podrían ir mejor (*La cultura...*, 57). Es decir, que la adversidad tiene causas humanas, que pueden y deben corregirse, y que por lo tanto resulta pertinente protestar (*La cultura...*, 64).

Desde luego, no es posible entender dicha crisis vinculándola exclusivamente a problemas económicos, por más graves que éstos fueran, sino que se relaciona estrechamente con el fabuloso desajuste que se genera en una sociedad en la que, mientras que unas fuerzas impulsan el cambio, otras, más poderosas, tienden a la conservación del estado de cosas (*La cultura...*, 69). A este último grupo pertenece la monarquía; grupo social que se sirve de gran cantidad de recursos para imponerse; algunos de los cuales conforman los rasgos característicos de la cultura barroca. El

repertorio de medios de que se sirve el grupo social en el poder es muy amplio: recurre, desde luego a la represión física, pero también pone en marcha resortes psicológicos que actúan sobre las conciencias; es decir, pone en juego todos los medios culturales a su alcance: echa mano tanto de elementos de atracción, como de persuasión y de compromiso con el propio sistema.

De la misma manera el arte, como se verá más adelante, acotado por el mandato de los gobernantes, manipulado por la monarquía, colabora en ese intento por lograr la adhesión de la sociedad a una actitud determinada. En otras palabras, se puede afirmar que el arte, auspiciado y controlado por las monarquías, está diseñado para mantenerlas.

Antes de detenerme en el particularmente complejo caso del Barroco en Francia, me parece importante resaltar, como consideración general, que el Barroco es un concepto que no sólo se ha ido modificando a lo largo de la historia, sino que sigue interesando al pensamiento crítico contemporáneo, y que, en tanto categoría estética, será siempre, hasta cierto punto, problemático y provisional. Sin embargo, para tener una visión abarcadora, que resuma brevemente la evolución semántica –y no necesariamente cronológica– del término, me parece pertinente retomar algunas de las ideas a propósito expuestas por René Wellek:

El investigador considera que al examinar el uso del término hay que considerar al menos tres aspectos de su significado: su extensión, la valoración que se hace de él, y su referente (67). En primer lugar, Wellek observa dos variantes importantes: la que designa un fenómeno recurrente en toda la historia (tipológica), y la que lo piensa como el nombre adecuado para denominar un proceso histórico específico, anclado en el tiempo y el espacio (67-69). En segundo lugar, señala que el

término ha sido empleado de manera despectiva, neutral o descriptiva, y laudatoria; precisando que el uso dominante y actual es el descriptivo (70): “...el barroco en sí mismo no es ni bueno ni malo –afirma–, sino un estilo histórico que tuvo sus grandes y pequeños artífices” (71). En tercer lugar, respecto del contenido preciso de la palabra, el crítico distingue dos tendencias: “una que lo describe en términos de estilo y otra que prefiere las categorías ideológicas o las actitudes emocionales. Las dos pueden combinarse para mostrar cómo algunos artificios estilísticos manifiestan una definitiva visión del mundo” (71). Y considera que este último camino, el que relaciona los rasgos estilísticos con los ideológicos, es sin duda el más promisorio (80). Finalmente concluye que, a pesar de las múltiples y variadas dificultades que encuentra para la definición del término –de las que da cuenta de manera amplia en su investigación–, se trata de un concepto útil y apropiado para “referirse al estilo que advino después del Renacimiento y que precedió al verdadero neoclasicismo” (84).

Por mi parte, en esta investigación he optado por considerar al Barroco como un proceso histórico específico, en el que los rasgos estilísticos e ideológicos se relacionan y determinan mutuamente.

El Barroco: visión de mundo

El caso francés

Grandes coincidencia hay entre el punto de vista de José Antonio Maravall y el de Arnold Hauser. Quizá la más importante sea que ambos investigadores conciben el Barroco como un fenómeno histórico⁴⁶; sin embargo, mientras que por un lado

⁴⁶ De manera similar, Victor Tapie piensa que el Barroco es un estilo que implica una concepción general de la vida y que, por lo tanto, debe entenderse como algo que va más allá del uso de simples

Maravall considera que se trata de un fenómeno cultural, una cosmovisión marcada por condiciones sociales, económicas, políticas, científicas, filosóficas y religiosas particulares que, aun con sus variantes nacionales, ofrece una relativa homogeneidad en toda Europa, por el otro, Hauser piensa que existen diferencias tan importantes entre los países católicos y los protestantes, que dan lugar a dos barrocos diferentes: el cortesano y católico, y el protestante y burgués. Y todavía más, afirma que, incluso dentro de estas dos grandes categorías, existen diferencias y matices significativos. Advierte que en el Barroco cortesano y católico coexiste una orientación sensual, monumental y decorativa, “barroca” en su sentido tradicional, con otra “clasicista”, de formas más estrictas y rigurosas. Y señala que “la corriente clasicista está presente en el Barroco desde el principio y se puede comprobar como corriente subterránea en todas las formas particulares de este arte, pero no se hace predominante hasta 1660, en las especiales condiciones sociales y políticas que caracterizan a Francia en esta época” (91-92).

Me detengo ahora en lo que he llamado “el caso francés”, por dos razones importantes. En primer lugar, porque, como ya señalé al comienzo de este capítulo, el mundo que se recrea en *Molière* es precisamente el francés del siglo XVII. Pero además porque la tematización que en esta obra se hace de la oposición seriedad-risa, tragedia-comedia se encuentra estrechamente relacionada con los dos modos de percibir la vida que coexistieron de manera intensa y problemática en Francia, durante la época Barroca. Me refiero concretamente a la convivencia, durante los reinados de

técnicas. Considera que un estilo se relaciona con formas económicas, políticas y religiosas específicas. “Se relaciona también con una etapa de los conocimientos humanos, con un estado determinado de las técnicas y del trabajo, con las condiciones de los diferentes grupos sociales en la sociedad general que los reúne, incluso opuestos a veces los unos de los otros” (30).

Luis XIII y Luis XIV, del pensamiento y el arte barroco con el pensamiento y el arte neoclásico⁴⁷.

Sin embargo, no quiero afirmar con esto que la coexistencia de ambos impulsos se haya dado de manera exclusiva en Francia. Hauser considera que el clasicismo presente en la cultura cortesana francesa no es de ninguna manera privativo de ese país. Italia, por ejemplo, tiene una tradición clásica tan larga y casi tan ininterrumpida como la francesa. De hecho, el historiador húngaro piensa que prácticamente no existe en ninguna parte un barroco sensualista “puro”; sino que los afanes barrocos conviven con un clasicismo más o menos desarrollado (112). Lo mismo opina Mario Praz, quien ha señalado que la pervivencia de ambas tendencias durante el periodo Barroco tuvo, en mayor o menor grado, presencia en toda Europa⁴⁸.

Sin embargo, la crítica francesa se ha mostrado muy renuente a admitir la presencia, durante el seiscientos, de un componente barroco en el arte y la literatura de su país⁴⁹. Por el contrario se postuló el clasicismo como una constante nunca

⁴⁷ Hablar de clasicismo o neoclasicismo en el periodo Barroco requiere de cierta explicación. Gilbert Highet, en su libro *La tradición clásica*, se pregunta cuál es la influencia grecorromana en los artistas barrocos. De entrada responde que el pasado grecorromano, además de proporcionar temas y formas artísticas, significó una suerte de “fuerza refrenadora” de las pasiones. Y agrega que, en un primer momento, “La utilización de la literatura y las bellas artes clásicas como freno moral se hizo con buen discernimiento”. Lo mismo que su utilización como norma estética; sin embargo, después “se la exageró hasta transformarlas no en una norma reguladora, sino en una fuerza entorpecedora y paralizante”. Pone por ejemplo la exageración a la que se llegó en el teatro, al pretenderse imponer unas reglas, en nombre de Aristóteles, que el célebre estagirita nunca concibió como tales. “Esta exageración –agrega Highet– es la que suele recibir el nombre de *clasicismo*”. Por lo tanto aclara que el término debe emplearse con cuidado, de modo que no se le utilice para denotar “‘el empleo de los modelos clásicos’ en general” (23-24).

⁴⁸ John Rupert Martin, con una visión aún menos esquemática, considera con escepticismo la idea de que el siglo XVII se pueda reducir a una interrelación dialéctica de dos principios opuestos y mutuamente excluyentes: clasicismo y barroco. Y afirma que “We may best understand the Baroque if we see it as embracing certain divergent tendencies –realistic, dynamic, classical– which, taken together, contribute to its many-sidedness. And seventeenth-century classicism, in turn, may best understood as an integral part of the Baroque whole” (34).

⁴⁹ Para 1946, René Wellek afirmaba: “El único libro francés que conozco y que le da gran importancia al término es el de Reynold, *Le xviii Siècle: Le Classique et le Baroque*. El señor Reynold reconoce el conflicto entre el barroco y el clásico en la Francia del siglo XVII; el temperamento de la época, su pasión y su voluntad

abandonada. Sin embargo, esta percepción fue cambiando gracias, en un primer momento, a investigadores extranjeros (daneses, italianos, alemanes, ingleses) quienes advirtieron la presencia de un trasfondo barroco en la cultura francesa del XVII. Poco a poco se comenzaron a descubrir rasgos barrocos en autores como Racine, Molière o Boileau y Pascal (Maravall, *La cultura...*, 36-37)⁵⁰.

Por su parte Tapie afirma que en Francia existió entre el Barroco y el Clasicismo no una querrela, sino una maravillosa confrontación. No duda en hablar de un Barroco francés y considera, junto con Gonzague de Reynold, que en la monarquía de Luis XIV, Versalles es el lugar de encuentro de ambos estilos (Tapie, 229-230, n. 49). A conclusiones similares llega Jean Rousset, en *Circe y el pavo real*. En este ensayo, el investigador sostiene que el siglo XVII, “clásico”, no es ni homogéneo ni lineal. Por el contrario, en su evolución se perfilan “varios siglos XVII paralelos, alternados o mezclados, en el seno de los cuales se reconocería al Barroco el valor de un fermento activo y de un componente necesario” (11). No obstante lo cual, no duda en afirmar que el XVII es el siglo de floración del barroco francés –con importantes raíces en el XVI; es decir, de 1580 a 1665–. En resumen, considero que es posible

le parecen barrocos; llama tales a Corneille, a Tasso y a Milton, pero los verdaderos clasicistas franceses aparecen como los vencedores de algo que amenaza su equilibrio y moderación” (62). No obstante, en 1962 el investigador austriaco daba cuenta de una ligera variación en el estado de cosas: afirmaba que existían ya importantes intentos por aceptar la supervivencia del barroco en el clasicismo o, cuando menos, la lucha entre el barroco y los elementos clásicos, presente incluso en un autor como Jean Racine (89).

⁵⁰ Para el ámbito francés, Highet destaca, por ejemplo, como grandes artistas barrocos a Corneille, Racine y Molière (10-11). Desde luego, es necesario advertir que no hay consenso en esta opinión. Para muchos críticos, autores como Racine, Molière, Boileau y La Fontaine son considerados claro ejemplo del clasicismo. Tal es el caso de Tapie quien piensa que la obra de todos ellos constituye “...una literatura de observación y análisis, en la que el hombre ocupa el primer puesto, una composición equilibrada sometida a una permanente exigencia de orden y de medida, una lengua que ha rechazado las imágenes brillantes y el rebuscamiento del estilo barroco, que se ha vuelto concreta, sencilla, pero de una admirable flexibilidad, capaz de seguir el pensamiento en todos sus matices” (201). Existe una tercera postura crítica para la que, inmersos en una sociedad barroca, los dramaturgos franceses mencionados representan lo más destacado de la dramaturgia clásica (Ver *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, de Juli Leal).

afirmar la coexistencia, en la Francia del XVII, de tendencias neoclásicas y barrocas: impulsos vitales que no se mantienen aislados o incomunicados sino que se interrelacionan y afectan.

Arte y poder. El sustrato político e ideológico

Ya al principio de este capítulo se dijo, siguiendo a José Antonio Maravall, que el Barroco surge en una sociedad marcada por una fuerte crisis económica y social. Dicha crisis se caracterizó, a diferencia de las vividas en épocas anteriores, por la conciencia que cobraron los grupos sociales de su capacidad para intervenir y modificar los males que los aquejaban, y por la actitud, mucho más activa y participativa, que éstos adoptaron. Es decir, que el hombre del Barroco reconoció que la adversidad que sufría tenía causas humanas y que, por lo tanto, cabía protestar para modificarlas.

En contrapartida a las múltiples muestras de disconformidad social, la monarquía desplegó una serie de recursos que le aseguraran la conservación del sistema social. El poder absoluto buscó imponerse a las fuerzas adversas sirviéndose tanto de medios físicos de represión como de medios psicológicos que le permitieran una mayor penetración y control de las conciencias.

En una situación tan altamente conflictiva como la vivida sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, el hecho de que las fuerzas sociales se adhirieran o no a una ideología o a un bando determinado no podía ser en absoluto menospreciado. La elección ideológica de los grupos traía consigo grandes consecuencias para las fuerzas en pugna. En este contexto, el arte se convirtió en uno de los recursos más eficaces, utilizado por el Estado conservador y autoritario, para incidir en la opinión pública.

El poder absoluto se encontraba presente en múltiples esferas de la vida social. El autoritarismo de la corte –entendida como un “centro administrativo y social de manifestación de un poder soberano” (Maravall, *La cultura...*, 162)– pretendió adueñarse incluso de los momentos de esparcimiento. Dichos momentos eran considerados especialmente importantes ya que se temía que, al entrar en contacto con ellos, los seres humanos pudieran vivir la experiencia como una suerte de apelación a la libertad.

Las Academias, que proliferaron durante el siglo XVII, fueron las instancias idóneas para vincular y supeditar el arte y la poesía al poder absoluto. Estos organismos, que intentaban constreñir y controlar la vida social, dan claro testimonio del carácter marcadamente autoritario del Barroco. Correlato de este deseo de adhesión parece ser la marcada disposición de la gente a ser persuadida; predisposición que, sin embargo, no se traduce en una actitud pasiva. Por el contrario, la autoridad busca abiertamente la participación de la gente, y le atribuye un papel activo. Y es precisamente el deseo de mover y conmover a su destinatario lo que perfila una de las características más significativas e importantes de la cultura barroca: “el introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador” (Maravall, *La cultura...*, 169).

Veamos algunos de los recursos más sobresalientes empleados por el arte Barroco para conseguir la participación del público:

O bien un personaje en el cuadro se dirige a quien lo contempla como invitándole a incorporarse a la escena; o bien, con la técnica de la escena inacabada que parece continuarse en el primer plano del espectador, se complica a éste en ella; o bien con el recurso de hacerle coautor, sirviéndose del artificio de que la obra cambie, al

cambiar la perspectiva en que el espectador se coloca, etc. (Maravall, *La cultura...*, 169-170).

No ahondaré aquí en las múltiples estrategias artísticas que esta actitud origina en el drama, y que de hecho dan lugar a una teatralidad específica. Me ocuparé de ellas un poco más adelante, cuando estudie la teatralidad barroca. De momento solamente quisiera llamar la atención sobre el estrato social y político que subyace a dichas estrategias artísticas y que frecuentemente se pierde de vista en el estudio del arte barroco⁵¹.

En opinión de Hauser, la cultura francesa transita, a lo largo del siglo XVII, de una relativa libertad a una reglamentación estricta, hasta llegar a ser absolutamente autoritaria y cortesana. Lo bueno, bello y elegante es lo que la corte entiende por bueno, bello y elegante. De igual manera, la familiaridad que hubo en el trato entre Luis XIII y su Corte se pierde durante el reinado de Luis XIV; desarrollándose, en cambio, una vida altamente protocolizada, que llega a ser modelo para las otras cortes europeas (Hauser, 111).

El Estado interviene y regula todas las actividades de la vida pública. “Al imperialismo político corresponde desde 1661 también un imperialismo intelectual”, afirma Hauser. En términos generales, el arte va perdiendo contacto con la vida

⁵¹ El estudio de las condiciones sociales, como factores determinantes de la obra barroca, es una de las grandes propuestas del trabajo de José Antonio Maravall. El investigador intenta superar los estudios sobre el Barroco que se limitan a observar sus aspectos externos e instrumentales. “Y si bien la consideración de ciertos caracteres externos, de determinados datos morfológicos, sin duda importantes, sigue siendo imprescindible, ni nos podemos quedar en esos datos, ni podemos dejar de pretender explicarnos la razón de ser de los mismos...” (*La cultura...*, 421). Aclara también que muchos de los elementos que se han considerado como característicos del Barroco se pueden encontrar aisladamente antes y después de dicho periodo histórico, y que sólo considerados en conjunto y relacionados con una situación histórica determinada dichos elementos adquieren su pleno significado (*La cultura...*, 422).

popular y las tradiciones de la Edad Media, y Molière –quien consigue mantener vivos los lazos con la poesía popular– resulta en este contexto la gran excepción (113).

El arte debe tener un carácter unitario, como el Estado; causar efecto, como una forma perfecta, como los movimientos de una formación de tropas; ser claro y correcto, como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista, como cualquier otro súbdito, no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía (Hauser, 114-115).

Esta tendencia al control, asociada por Hauser con el impulso clasicista vigente durante el barroco, se expresa en las famosas unidades dramáticas, que lograrán gran validez en la escena francesa a partir de 1660. Dichas reglas intentaban despojar al drama de cualquier vestigio de “barbarie” medieval, que permitía el “amontonamiento” de episodios de manera casi ilimitada⁵².

En la segunda mitad del siglo XVII, a diferencia de lo que ocurre en la Antigüedad o el Renacimiento, se intenta, a través de las Academias, reglamentar el arte de manera casi policiaca. El Estado muestra un claro afán por constreñir la libertad de los artistas, y utiliza para ello diversas estrategias. Por ejemplo, impone los

⁵² Es necesario repetir, junto con Highet, que las famosas unidades “no son leyes que hayan establecido los griegos”. “Muy pocas leyes había –si es que las había– que agarrotaran la imaginación de los poetas griegos. Había –continúa el autor de *La tradición clásica*– únicamente costumbre, y las costumbres se infringían a menudo. Aristóteles dice que en un drama debe haber unidad de acción, porque en toda obra literaria debe haberla; pero muy poco se cuida de la unidad de tiempo, y menos aún de la unidad de lugar, excepto en cuanto éstas ayudan al drama. Fueron los teóricos del Renacimiento quienes establecieron por primera vez estos principios como *leyes* (...) Pero las reglas de los pedantes barrocos fueron mucho más allá. Combinadas con la desatinada crítica que –a veces por razones puramente sociales y personales– se asestaba contra muchas grandes tragedias juzgándolas por su apariencia exterior, las reglas estorbaron al principio y finalmente redujeron al silencio a los trágicos a quienes debieron haber ayudado. Como código de leyes, estas reglas no existieron en Grecia ni en Roma. Se las extractó de algunas insinuaciones de Aristóteles, se las elaboró y exageró, y lo que les dio su fuerza legislativa no fue un precepto o un ejemplo clásico, sino el temor de la anarquía y el amor al orden social y político que fueron las ideas normadoras de la era barroca” (24-25).

temas –como el de la magnificencia del rey– y fractura las relaciones directas y personales entre artistas y público, supeditándolas a la intervención del Estado (Hauser, 115-116).

La *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, creada en 1648 como una asociación libre de miembros con iguales derechos, al obtener la subvención del rey, se convierte en una institución de Estado, con una administración burocrática y una presidencia rigurosamente autoritaria. En 1664, con Colbert a la cabeza, como una especie de ministro de bellas artes, la Academia dispone de todos los medios tanto para intimidar como para recompensar a los artistas: otorga títulos, premios y puestos oficiales, monopoliza la enseñanza, concede los permisos para la realización de exposiciones y concursos, califica y norma... (Hauser, 116-117).

La actitud dictatorial de la Academia se aprecia claramente en las célebres *conférences* –realizadas durante diez años, a partir de 1664–. En ellas se analizaban las obras de arte con el fin de llegar, por medio de una votación o por la decisión de un árbitro, a una regla de valor general. Colbert deseaba obtener, como resultado de estas conferencias, un conjunto de normas estéticas definitivas, un canon artístico formulado con suma claridad y precisión (Hauser, 120).

La Corte transitaba así, poco a poco, del barroco sensualista al clasicismo. Sin embargo, a pesar de todo este academicismo normativo, existió cierta rebeldía por parte de algunos artistas. De hecho, Hauser considera que la tirantez entre la concepción oficial del arte (tanto de la Corte como de la Iglesia) y el gusto de artistas y aficionados es un rasgo que aparece y caracteriza a todo el Barroco, y que no es de ninguna manera privativo de Francia. Lo que sí sucede, desde su punto de vista, es que en Francia esta tensión se vivió de forma más aguda. Y que, particularmente en

este país, las ideas progresistas se debieron enfrentar, además de a la lentitud natural de los procesos evolutivos, a la fuerza coercitiva del Estado y de la Iglesia. Por lo demás, este conflicto –en el que los representantes de las fuerzas liberales se encontraban, desde luego, en franca desventaja frente a las fuerzas conservadoras– es un fenómeno social desconocido antes del Barroco, que caracteriza a la modernidad. Desde mi punto de vista, es muy importante destacar la trascendencia que tuvieron las elecciones artísticas defendidas por cada grupo, ya que no sólo manifestaban una preferencia técnica, sino una posición frente al absolutismo y la reglamentación de la vida.

Elementos de la cosmovisión barroca

Para entender las manifestaciones artísticas que caracterizaron al Barroco es necesario intentar comprender los rasgos distintivos de la cosmovisión que les dio origen. Para ello considero esencial el trabajo realizado por José Antonio Maravall; trabajo que en buena medida me servirá de guía para las siguientes consideraciones.

De acuerdo con este investigador español, para los hombres de esta época, quienes inauguran los tiempos modernos, la mirada individual sobre el mundo de los hechos reales cobra gran importancia. Para ello es fundamental la experiencia que surge del plano de lo sensible. Se trata, desde luego, de una clara herencia renacentista, aunque con importantes variaciones. Si en el Renacimiento se pensaba que el mundo fenoménico era una manifestación de la realidad objetiva, en el Barroco la experiencia sensorial es más bien entendida como el producto de una visión individual, interior (*La cultura...*, 356- 358).

Paradójicamente, los grandes descubrimientos científicos de la época, junto con los aparatos de reciente invención, como el “antejo” de Galileo, contribuyeron al sentimiento de vacilación e inseguridad frente a una realidad que de más en más se percibía como incierta, como un engaño a los ojos. Para la gente culta, por ejemplo, La Vía Láctea dejó de ser una nube blanca para convertirse en un enorme conjunto de estrellas en el firmamento (*La cultura...*, 360).

Por lo tanto, la idea de variación, mutabilidad y, al final de cuentas, de movimiento se encuentra en primer plano en la conciencia del hombre barroco. Idea que por supuesto se halla en el pensamiento y la obra de un número amplísimo de artistas y filósofos de la época (Hobbes, Montaigne, Pascal, Bernini, Calderón, Saavedra Fajardo, Rubens, Velázquez, Góngora, por sólo mencionar algunos). De entre los descubrimientos científicos relacionados con el concepto de movimiento, hay que anotar, por ejemplo, el descubrimiento de la circulación de la sangre, que confirma, para la mentalidad del hombre Barroco, la ley que rige tanto al hombre como a las estrellas, al microcosmos como al macrocosmos. Así, de la misma manera que la experiencia individual, los descubrimientos científicos hablan de movimiento; todo es acontecer, devenir, transitoriedad...

Inextricablemente ligadas a la noción de movimiento están –como veremos, de manera necesariamente sucinta– otras no menos trascendentes. Me refiero a las ideas de tiempo, velocidad, fortuna, ocasión, juego, apariencia y perspectiva. El siglo XVII vive obsesionado por el tiempo. “No period –afirmó Panofsky– has been so obsessed with the depth and width, the horror and the sublimity of the concept of time as the Baroque, the period in which man found himself confronted with the infinite as a quality of the universe instead of as a prerogative of God” (*apud* Martin, 197). Los

hombres de esta época sintieron una fuerte necesidad de medir el tiempo, que es una manera de intentar someterlo a su imperio (Maravall, *La cultura...*, 382ss).

Ahora bien, si todo es transitorio, circunstancial, mudable, no es difícil imaginar que se puedan articular las ideas de fortuna, ocasión y juego. La Fortuna es una imagen que se concibe como motor y causa de los cambios; es decir, de la mutabilidad del mundo. Cuando desde siglos atrás se advirtió que el mundo cambia se acudió a la idea de la Fortuna para explicar las transformaciones que no podían entenderse desde un orden racional. Para los antiguos se trataba de la intervención de los dioses; para los hombres medievales de la Providencia, que hacía aún más inescrutables los designios de Dios; para el Renacimiento parece tratarse más bien de las fuerzas de la naturaleza que escapan al control de los hombres. En el siglo XVII, lo mudable, la fortuna, adquiere un matiz que –siguiendo a José Antonio Maravall– podemos llamar “maquiavélico”. Se trata de cambios que, sin encuadrar en un esquema racional, el hombre avisado puede afrontar con una estrategia, obteniendo resultados positivos. Es decir, que la serie de cambios, los sucesos naturales, aun sin obedecer a una conexión lógica, pueden resultar favorables si se es capaz de aprovechar la *ocasión*, instrumento de la *fortuna* (Maravall, *La cultura...*, 388-391).

Es posible afirmar, pues, que el hombre de esta época se encuentra instalado en un mundo en el cual todo es perspectiva. La perspectiva, es decir, la “manera de darse la realidad ante los ojos” es fundamental no sólo para el artista, sino para todo tipo de visión (Maravall, *La cultura...*, 399). Se trata de una especie de relativismo en ciernes, que se desarrollará y proyectará sobre la mentalidad moderna. La perspectiva es una verdad en ciertas condiciones. Es una realidad particular en una circunstancia, más

allá de la cual la verdad desaparece y sólo encontramos una máscara, una apariencia (Maravall, *La cultura...*, 401-402).

Todos estos elementos que hacen de la realidad algo apariencial, movedizo e ilusorio se ponen en juego en el tópico del mundo como teatro. La oposición verdad-mentira se presenta de manera casi obsesiva en la literatura de la época. Basta recordar un par de títulos de Calderón: *La vida es sueño* y *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. De la misma manera que las diversas prácticas artísticas del trampantojo o “engaño a los ojos” son producto de la misma concepción del mundo.

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. Se comprende el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y empieza lo ilusorio, responden al planteamiento que acabamos de hacer. Entre los efectos de ese tipo –para dar a entender a qué queremos referirnos– habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como *Las meninas* o *Cristo en casa de Marta y María*. Observemos que no se trata ahora del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar una imagen dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que ese juego de imágenes se pasa de lo representado a lo real (Maravall, *La cultura...*, 406).

He citado de manera extensa el párrafo anterior de José Antonio Maravall, porque considero que en él se explica de manera sumamente esclarecedora cómo la cosmovisión del hombre barroco condiciona y determina su producción artística; es decir, que da cuenta del elemento ideológico que está implícito en la creación artística, en la que los límites entre ficción y realidad, entre actor y espectador, aparecen borrosos. En términos de Emilio Orozco, la aspiración a romper las fronteras

que existen entre el mundo de la realidad y el de la ficción constituye nada menos que la aspiración central del arte barroco (*El teatro y la teatralidad...*, 51).

La obra de arte barroca

Continuidad espacial, movimiento, fugacidad...

Una de las características esenciales de la obra de arte barroca, que Emilio Orozco llama “desbordamiento expresivo”, es una suerte de extensión del espacio, que busca integrar el ámbito del espectador con el de la ficción. En el terreno de la pintura, por ejemplo, este afán se asocia con el *trompe-l’oeil* o trampantojo, recurso mediante el cual el artista busca disolver los límites naturales que existen entre el plano de la pintura y el mundo del observador. Como resultado de este esfuerzo artístico que une el espacio de la ficción con el de la “realidad”, el espectador se convierte en participante dentro del espacio psicológico creado por la obra de arte. No se trata, sin embargo, de un simple truco “teatral”, ya que el ilusionismo en el Barroco tiene claros propósitos persuasivos. En otras palabras, el desbordamiento expresivo, al provocar la participación del espectador en la esfera psicológica de la obra de arte, al aspirar a romper los límites entre ficción y realidad, rebasa los límites de lo puramente estético.

Para John Rupert Martin, cuando se divulgan en el siglo XVII las ideas de Copérnico –para quien la Tierra era tan sólo uno más de los planetas del sistema solar– la concepción del universo adquiere homogeneidad. Se abandona la antigua distinción entre las esferas celestes y la terrestre, para aceptar que la Tierra está sujeta a las mismas leyes físicas que los demás cuerpos celestes y en adelante se

concibe al cosmos como un vasto sistema de partes interconectadas. Por lo que, señala el investigador, no es excesivo afirmar que una sensación de infinito prevalece en toda la época barroca y matiza sus producciones artísticas (155):

The awareness of the physical unity of the universe is reflected in the new attitude adopted by many Baroque artists toward the problem of space. Their aim, as one might put it, is to break down the barrier between the work of art and the real world; their method is to conceive of the subject represented as existing in a space coextensive with that of the observer. Implicit in this unification of space, in which everything forms a part of a continuous and unbroken totality, is a concept of infinity analogous to that framed by some of the greatest thinkers of the period (Martin, 155).

Si en el ámbito de la pintura, el sistema racional de perspectiva del Renacimiento había fijado la distancia entre el observador y el asunto representado, separando claramente ambos espacios, los artistas del Barroco, en cambio, buscaron evitar esta impresión, creando el efecto de que el marco a través del cual miramos es incidental, y de ninguna manera algo que defina o vuelva impenetrable el cuadro observado. El *trompe-l'oeil* es quizá el recurso más importante empleado por los pintores para establecer la interconexión de ambos “sitios” (Martin, 157).

Otro de los recursos empleados con el fin de crear la sensación de *continuum* espacial es la representación de sucesivos compartimientos que llevan al espectador a imaginar una secuencia sin fin. De esta manera el espacio pictórico se recrea no como un todo cerrado y autónomo, sino como una serie de “partes” o “fragmentos” de una totalidad infinitamente mayor (Martin, 161-163).

El sentido barroco de la continuidad espacial (pluralidad en la unidad) se aprecia claramente en la pintura de paisajes; en muchas de las cuales, la amplitud se percibe de forma más implícita que propiamente representada. En estos cuadros se

logra hacer sentir al espectador que la escena abierta ante sus ojos no sólo le es accesible, sino que además forma parte de una extensión mucho más amplia (Martin, 175).

La tendencia barroca al desbordamiento y enlace de los espacios puede advertirse también en el monumento que integra elementos como columnas, escaleras y balcones que parecen promover el acceso de los espectadores. Lo mismo ocurre en la arquitectura al construir a los alrededores de los edificios columnas, obeliscos, fuentes, toda una zona de tránsito incorporada al monumento que rodea. En la escultura sucede otro tanto, al desbordar su marco arquitectónico, buscando la cercanía y comunicación con el espectador. Un caso ejemplar de ese desbordamiento es sin duda la procesión, en el que la imagen sacra se desprende del retablo o altar para convivir con los fieles en su mismo ámbito espacial. Sin embargo, en opinión de Orozco, son la pintura y el teatro las artes que llevan a sus últimas consecuencias esta tendencia comunicativa, desbordante. En ambas expresiones artísticas el espacio se proyecta hacia el ámbito del espectador. En la pintura abundan los personajes que parecen dirigirse directamente a quienes la contemplan; tanto como los personajes teatrales se adelantan al proscenio para dirigirse directamente al público, en aparte (41-42). Así, en actitud completamente barroca, Velázquez aspirará a “que el cuadro no sea cuadro, sino un ámbito espacial que limita el marco como si fuese una puerta a través de la cual se puede salir y entrar; o, si queremos extremar la relación, como si fuese la embocadura de la escena teatral” (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 43).

En la fiesta teatral, el deseo de fusionar los espacios se traduce principalmente en la tendencia a “invadir” o “penetrar” la zona destinada a los espectadores, y constituye una de sus características más importantes. Los límites entre el espacio

destinado para la ficción y el destinado para la visión del público se vuelven difusos, fluidos, de manera que los espectadores, auténticamente incorporados a la obra de arte, son transformados en elemento vivo de la composición (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 39-40). En su libro sobre el Barroco, Martin da un significativo ejemplo de la aspiración a fusionar dichos ámbitos:

Bernini thought in terms of coextensive space when he devised the stage machinery for his theatrical spectacles. We are told of a performance of Bernini's comedy. *The inundation of the Tiber*, in which the illusion of water breaking through the dikes and flowing across the stage was managed so skillfully that the spectators rose to their feet in fear of being engulfed by the flood (195-196).

Importa resaltar de lo dicho hasta ahora sobre el manejo coextensivo del espacio, de la disolución de los límites entre los espacios de la ficción y de la “realidad”, que la transgresión o desbordamiento de los espacios ficcionales da lugar también a la creación de distintos planos o niveles de ficción dentro de la obra de arte.

En resumen, todo parece reforzar la teatralidad, determinante en la época barroca. Una teatralidad que rebasa con mucho los límites de lo artístico para penetrar en terrenos que van de la filosofía a la vida cotidiana. La vida es sueño, la vida es teatro, juego, apariencia... Se trata, desde luego, del tópico tan estudiado del *mundo como teatro*, en el que todo es apariencia y no sustancia. El arte, con su difundida práctica del *trompe-l'oeil* más que intentar hacernos creer que lo que vemos es la realidad verdadera de las cosas, busca la aceptación de que la vida, el mundo que tomamos por real, es, como el arte, igualmente aparente (Maravall, *La cultura...*, 405).

En cuanto a la idea de movimiento, central para la cosmovisión barroca (ver Wölfflin, Rousset, Conti, Maravall...), quisiera anotar las siguientes consideraciones: se trata de un concepto tan esencial a la poética barroca, que Rousset ha elegido a Circe, diosa de la metamorfosis, como una de las dos figuras emblemáticas del Barroco (la otra es el pavo real, símbolo de la ostentación). Gracias a ella, maga que todo lo transforma, el mundo se convierte en un lugar siempre cambiante (Rousset, 17-18). Circe encarna el mundo de las formas en movimiento, donde el hombre se encuentra en vías de cambio, confuso entre la realidad y la apariencia. Desde luego la escena teatral no escapa a este influjo; por el contrario pareciera que es el lugar donde mejor se desarrolla. El decorado suele ser de tal manera móvil que Rousset, junto con otros críticos, lo ha calificado de *cinematográfico*: “movilidad cinematográfica que agitaba entonces el teatro” (51). Hauser, por su parte, habla de la intención cinematográfica del Barroco (96). Mientras que Maravall afirma que “las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte en movimiento, cinemático, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la del tiempo” (*La cultura...*, 386-387).

El teatro y la teatralidad barroca

La época Barroca fue una época de esplendor del teatro y de las formas teatrales de la música. En sus múltiples modalidades, el teatro cobra vital importancia en prácticamente todas las grandes ciudades de Europa, y está presente también en casi todas las fiestas del siglo XVII. No sólo los jardines y salones palaciegos se utilizaron

para presentar espectáculos teatrales, sino que además se construyen los primeros edificios fijos y públicos destinados a la representación teatral⁵³.

Desde la segunda mitad del siglo XVI y durante el XVII, no sólo el arte dramático europeo experimentó un florecimiento absolutamente asombroso –baste, para no dudarlo, recordar a Kyd, Shakespeare, Marlowe, Jonson, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Racine y Molière–, sino que el sentido de lo teatral se impuso a las artes, en general, así como a múltiples facetas de la vida. Puede decirse que el teatro invadió todos los ámbitos, se extendió, impetuoso, inundando no sólo palacios y jardines, plazas y calles, sino las conciencias mismas, dando forma y sentido a la vida (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 53).

Lo teatral, “que entraña movimiento y desbordamiento externo, estímulo sensorial, en especial de la vista, y por supuesto aparatosidad de indumentaria, atrezzo y escenografía...” (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 13), aparece en múltiples formas de la vida pública, civil y religiosa; tanto en las formas litúrgicas como en las ceremonias de la corte. Y el teatro, en sus múltiples modalidades –comedia, tragedia, auto sacramental, ópera, zarzuela, ballet, mascarada, entremés, etcétera–, está presente en casi todos los festejos y diversiones (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 26-28).

Teatralización de la vida

El sentido teatral de la vida se da plenamente en las cortes europeas –Francia, Inglaterra, España, Austria, Italia, Polonia–, aunque se vive de manera particularmente marcada en la corte del Rey Sol. Para la realización de las fiestas

⁵³ Teatros parisinos de finales del siglo XVI y del XVII: Hôtel de Bourgogne, Petit-Bourbon, Théâtre du Marais, Palais-Royal, Salles des Machines, Guénégaud (Macgowan y Melnitz, 216).

teatrales cortesanas, en que realidad y ficción se confunden hasta superponerse, la nobleza dispone de todos los recursos necesarios para gozar del teatro tanto en el papel de espectador como en el de actor. Incluso los propios monarcas participan representando personajes en ballets y comedias. Era frecuente que la familia real, tras ser espectadora, se mostrara a sí misma como espectáculo. Luis XIV, por ejemplo, participa en un baile cuando apenas contaba ocho años, tras presenciar la ópera *Orfeo* de Rossi en Palais Royal (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 89-92).

Sin embargo, será a partir de Versalles cuando la tendencia a la fastuosidad y a la confusión del arte con la vida se extreme verdaderamente. No cabe duda de que una de las fiestas teatrales cumbre fue la de *Los placeres de la isla encantada*, celebradas en mayo de 1664:

El tema de las fiestas (...) procedía de un episodio de *Orlando furioso* del Ariosto: el referente a la maga Alcina en su palacio encantado en una isla donde quedaban encantados Ruggero y sus caballeros. El rey se reservó para sí este papel y con él sus propios caballeros; pero también las damas de la corte representaron papeles alegóricos de las Estaciones y de Ninfas. En la suntuosidad y aparato de trajes, decorados y tramoya, el Rey lucía refulgente con coraza de mallas de oro y guirnaldas de diamantes y tocado con casco del que como rayos brotaban plumas color de fuego. Pensemos que esta confusión de realidad y ficción fue vivida durante varios días, que esta sociedad cortesana mantuvo, como tales personajes, su convivencia, sintiéndose en ese mundo de ilusión mágica caballeresca, hasta deshacerse la ficción como se deshacía el castillo encantado, y el encantamiento de todos, por obra de Ruggero con el anillo de la sabia Melisa (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 93-94).

Como puede advertirse el teatro parece ya no estar limitado a un espacio acotado en el que la ficción tiene lugar, un espacio diverso del de los espectadores, sino que adquiere las dimensiones del mundo, de un mundo que se convierte en un decorado

móvil. La artificialidad de estas fiestas rebasa la escena o el salón para invadir, por ejemplo, la naturaleza misma que se convierte también en escenario.

Teatro dentro del teatro

El teatro dentro del teatro es un fenómeno que de ninguna manera puede reducirse a un afán de complicación o efectismo. Se trata más bien de un recurso artístico mediante el cual se manifiesta el sentimiento de la vida como teatro (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 179), y que, sin duda, respondía a la sensibilidad de la época y buscaba la fusión y confusión máxima de los planos de realidad, es decir, de lo “real” y lo “fingido”.

Muchos y magníficos ejemplos del empleo de este recurso se podrían mencionar dentro de la dramaturgia española, inglesa, italiana y francesa⁵⁴. Sin embargo, considero necesario centrar nuevamente la mirada en el ámbito francés. Son numerosos los dramaturgos franceses del siglo XVII que llevaron a la escena el recurso del teatro dentro del teatro: Scudéry (*Comédie des comédiens*), Gougenot (con su

⁵⁴ De los dramaturgos ingleses como un importante antecedente habría que mencionar a Thomas Kyd, y su *Tragedia española* de 1587; a Shakespeare, y su célebre *Hamlet*, obra en la que el recurso no tiene de ninguna manera un valor episódico, sino que es fundamental para el desarrollo de la acción. Otro caso sin duda es el de Thomas Middleton con *su A Mad World, My Master*, de 1608. Dentro de la dramaturgia española, es obligado mencionar a Lope de Vega. Mientras que en la comedia italiana hay un caso sorprendente refiere Orozco: se trata no de un poeta sino de un artista total, en cuya persona pareciera darse la síntesis de las artes, aspiración máxima de la estética barroca: Bernini. No sólo escribió el texto de la ópera *La comedia de los dos teatros*, representada en el carnaval de Roma en 1637, sino que además construyó el teatro, pintó los decorados, compuso la música, talló las esculturas e inventó las máquinas. “Cuando se corrió el telón –narra Orozco– los espectadores quedaron sorprendidos, viendo, que al otro lado de la escena, frente a ellos, se veía otro auditorio, tal como si se estuvieran viendo en un espejo a través del escenario. (...) Hacia el final de la representación de la comedia aparecieron lacayos con coches y caballos, como si en realidad todo se preparase para la salida del teatro. Entonces apareció la muerte con su guadaña, y el director de la comedia anunció que una escena pavorosa sucedería al descorrerse el telón final. El hecho de que el público que se encontraba contemplando se sintiera al mismo tiempo como si estuviera siendo contemplado, era como convertirse en elemento activo, parte o personaje de la representación, en forma equivalente al sentido de intercomunicación espacial de la pintura barroca” (*El teatro y la teatralidad...*, 203-204).

propia *Comédie des comédiens*), Durval (*Agarite*), Gillet (*Le triomphe des cinq passions*), Rotrou (*Le Véritable Saint Genest*)... (Rousset, 99-104).

Pero es a partir de 1630 cuando el teatro alcanza una especie de edad adulta que lo lleva a tomar conciencia de sí, de sus recursos, de su propia trascendencia. Es natural, por lo tanto, que el teatro “se mire a sí mismo, se discuta, se disculpe, se pregunte lo que es; por eso el tema de la comedia –afirma Rousset– es la propia comedia” (100).

En cuanto a la inclusión de una obra teatral dentro de otra, Orozco considera que *La ilusión cómica* de Pierre Corneille constituye el ejemplo más alto, casi insuperable⁵⁵. Por lo demás, esta obra dramática que algunos críticos consideran como emblema del teatro barroco es, en su conjunto, un canto al teatro y a su poder de seducción. Clara muestra de ello son las palabras del personaje Pridamant, que bien podrían ser dichas por el propio Corneille:

Cesad de lamentaros. Ahora el teatro
está en un punto tan alto, que todos lo idolatran,
y lo que vuestro tiempo veía con desprecio

⁵⁵ Me permito parafrasear la síntesis del argumento de *La ilusión cómica*, ya que se trata de un texto muy ilustrativo de la dramaturgia barroca prácticamente desconocido en el ámbito hispano: El viejo Pridamant ha buscado inútilmente a su hijo Clindor, quien huyó a causa de la dureza de su padre. En su desesperación, Pridamant acude a la cueva del mago Alcandre, para que él, con sus artes, lo ayude a saber qué ha sido del joven. Por medio de la magia, tras un telón que se corre, surge la visión de los ricos trajes del hijo perdido, y de ropas suntuosas de mujer. El mago le narra al viejo un sinnúmero de agitadas aventuras que ha corrido Clindor. Le es dado al viejo Pridamant ver escenas de las que concluye que su hijo es amante de Isabel, esposa del hombre para el que el joven trabaja. No sabe el angustiado padre que lo que observa no es más que una representación teatral, que no corresponde a la vida real de Clindor. La historia del hijo continúa y el padre continúa en la creencia de que lo que ve es real. En el acto III, Pridamant ve, angustiado, a su hijo en terribles peligros. La representación de la historia del hijo continúa en el acto IV, siempre dando la impresión de ser la “vida real”. En el acto V, el mago le hace ver a Pridamant “nuevos fantasmas”: Isabel y Clindor aparecen con trajes diferentes, y Clindor es asesinado. Tras la horrorosa escena se corre el telón y salen de la cueva el deshecho padre y el mago. Sin embargo, cuando vuelve a levantarse el telón, se ve a Isabel y a Clindor, junto con un grupo de comediantes, distribuyéndose la paga por su trabajo. El viejo cada vez más desconcertado ve a vivos y “muertos” juntos, charlando. Finalmente el mago lo hace comprender que su hijo y los demás son actores; que todo lo que ha visto ha sido producto de su arte. De inmediato Pridamant reconoce que el oficio de comediante es superior al suyo propio, que lo censuraba por desconocimiento (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 189-192).

es hoy el amor de todos los buenos ingenios;
 la charla de París, el deseo de las provincias,
 la diversión más dulce de nuestros príncipes,
 las delicias del pueblo y el placer de los grandes,
 él tiene el primer rango entre sus pasatiempos.

...incluso nuestro gran Rey, este rayo de la guerra
 cuyo nombre es temido en los confines de las tierras,
 la frente ceñida de laureles, se digna muchas veces,
 prestar el ojo y el oído al teatro francés (Orozco, *El teatro y la
 teatralidad...*, 192).

Por otro lado, en esta obra Corneille rompió con todas las reglas llamadas “clásicas” para crear, con plena conciencia y según sus propias palabras, “un extraño monstruo”; un texto en el que se sintetizan los géneros dramáticos de su época; variedad y desbordamiento de lo teatral ligado, sin duda, al desbordamiento barroco. Importa señalar, además, que en *La ilusión cómica* la acción metadramática de ninguna manera puede ser aislada de la totalidad de la obra; antes bien, la pieza intercalada no se puede concebir más que en el desarrollo integral de la trama con sus varios planos de ficción (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 195).

En cuanto a la dramaturgia de Molière, es necesario mencionar que en su obra no sólo podemos hallar ejemplo de una particular utilización del teatro dentro del teatro (véase *La improvisación de Versalles*, cuya acción se desarrolla en un teatro y en la que los propios personajes son actores), sino que además es frecuente encontrar toda una serie de recursos teatrales, como los enmascaramientos, que son de la misma naturaleza y que tienen igualmente intenciones y efectos similares, inequívocamente barrocos: en *El enfermo imaginario*, por ejemplo, en el acto II, Angélica y Cleanto interpretan ante Argán una especie de comedia pastoril que es decisiva para ambos jóvenes, quienes logran comunicarse su amor de manera cifrada. Más adelante, en el

último acto, no sólo Toñita, la sirvienta de Argán, se disfraza de médico, sino que el propio Argán se fingirá muerto, lo que lo llevará a descubrir las verdaderas intenciones de su segunda esposa y el amor sincero de su hija Angélica. Este “enmascaramiento” da paso a la feliz solución de la comedia. Se trata de la representación de una realidad fingida, recurso similar al del teatro en el teatro. Recordemos que para Richard Hornby, una forma del metadrama es la del *role playing within the role*; y puede darse cuando “*a character for some reason takes on a role that is different from his usual self*” (67). Para este investigador, existen tres formas en la que un personaje representa un personaje: voluntaria, involuntaria y alegórica. En el caso de la obra de Molière que comento (*El enfermo imaginario*), se trata de la primera de dichas formas. “*Voluntary role playing is the most straightforward kind; a character consciously and willingly takes on a role different from his ordinary self in order to achieve some clear goal. Thus, in The Merchant of Venice, Portia takes on the role of ‘Baltasar’, a Doctor of Laws, in order to get into the Venetian law court, serve as a judge, and save Antonio’s life*” (73).

Otro caso parecido e íntimamente relacionado con el teatro dentro del teatro es sin duda el del *cuadro dentro del cuadro* que ofrece la pintura barroca. En ambos casos, la proliferación de perspectivas constituye uno de sus efectos más importantes. Ejemplos paradigmáticos de pintura con diversas perspectivas internas son *Las Meninas* y el *Cristo en casa de Marta*, de Velázquez. Por lo demás, la pintura aparece también dentro del teatro barroco. Es común que lo haga en forma de retrato; retrato que, si bien puede no presentarse claramente a la visión del espectador, se convierte en un elemento escénico importante ya que afecta y condiciona el desarrollo de la acción dramática.

Finalmente, considero que se puede concluir, junto con Orozco Díaz, que durante el Barroco el teatro cumple una función social tan importante que incluso *el teatro se teatraliza*. Es decir que se exaltan y desbordan sus propios recursos comunicativos hasta el punto de romper sus límites espaciales, incluir una pieza teatral dentro de otra, e incluso convertirse a sí mismo en tema de la ficción teatral. Logrando, en este último caso, que la obra que sirve de marco aparezca a los ojos del público como un mundo real, dentro del que se crea una ficción dramática.

Además, resulta evidente que el teatro penetró de tal manera las conciencias que la sociedad barroca llegó a concebir la vida misma como una comedia y al mundo como un gran escenario en el que ésta se desarrolla. Es pues el mismo impulso vital que condiciona la teatralización general de la vida el que hace que se introduzca el teatro en el teatro; el mismo que hace que la realidad y la vida aparezcan como algo inestable y fugaz, “donde las cosas y los hechos se ofrecen equívocamente como con una doble cara, porque (...) *en esta vida todo es verdad y todo es mentira*” (Orozco, *El teatro y la teatralidad...*, 232-233).

El Barroco en *Molière*

El contexto cultural y artístico de la Francia del siglo XVII se ha convertido en material para la creación de una obra de teatro mexicana de finales del siglo XX. En ella se recrean elementos ideológicos y artísticos de la cultura barroca; aunque al hacerlo, dichos elementos históricos necesariamente se transforman. En otras palabras, la memoria de la cultura ha sido puesta al servicio de un proceso creativo y el resultado es una obra

dramática mexicana contemporánea, en la que se intersectan diversos códigos culturales y artísticos.

Sin embargo, Sabina Berman no sólo ficcionaliza el Barroco en la medida en que recrea los personajes de la época y una situación histórica y política determinada. Emplea los recursos artísticos del Barroco para fines muy diversos de los que tenían en el siglo XVII. Utiliza los rasgos de la estética barroca para componer su obra dramática, e intenta desestabilizar algunas certezas. Mediante la estética barroca se pregunta por el sentido y la función del arte, cuestiona las relaciones de éste con el poder, objeta la preeminencia de la seriedad sobre la risa, relativiza la separación entre tragedia y comedia, la distinción a ultranza entre realidad y ficción, entre el mundo representado y el público...

En resumen, los elementos artísticos e ideológicos del mundo barroco están ligados en *Molière* a la pregunta fundamental de la obra sobre la preeminencia de la seriedad o la risa, de la comedia o la tragedia. Se trata, pues, de una pregunta hecha desde el presente, que se vincula no sólo con los alcances de los géneros dramáticos sino con dos actitudes vitales. ¿Qué es más importante reír o llorar, reír o ser grave y serio? Para responder a estas cuestiones, para echar luz sobre estas preguntas y reivindicar la risa, la obra plantea un viaje hacia el pasado. Pone en juego el mundo barroco, las técnicas barrocas de representación, crea un diálogo entre épocas y culturas, al tiempo que aprovecha las ventajas que la tecnología actual ha puesto al servicio de la representación teatral. Por lo demás no es gratuito que haya escogido precisamente la época barroca para ubicar la acción, ya que es en ella donde asoma una inquietud similar, ligada con la reglamentación y jerarquización de la vida y el arte. En este sentido Sabina Berman reactiva también algunas de las preguntas del mundo barroco pero desde una perspectiva moderna.

Por esta razón, aunque no pretendo explicar la obra de Sabina Berman mediante el empleo sin más de las categorías del Barroco, toda vez que es una recreación consciente de la estética barroca y establece un diálogo cultural inscrito en la historia, ha sido necesario recuperar los rasgos fundamentales de dicha estética para estar en condiciones de entender sus elementos compositivos y su propuesta artística.

No me valgo del concepto tan extendido de “neobarroco”, porque –tal como lo han teorizado los escritores e intelectuales latinoamericanos– dicha noción guarda un marcado signo ahistórico, muy lejano al espíritu que preside la obra de Berman. A propósito de dicha ahistoricidad, resultan sumamente iluminadoras las reflexiones hechas por Pierrette Maluczynski. Para la investigadora el uso del término neobarroco “se efectúa en medio de un desorden metodológico más o menos generalizado, sin ninguna consideración taxonómica o etimológica, o con muy poca” (1). De lo cual se deriva, afirma la estudiosa, la utilización de conceptos poco rigurosos y ahistóricos en los que cabe todo. Veamos, a manera de ejemplo, la crítica que Maluczynski ha realizado a las propuestas teóricas de Alejo Carpentier y Severo Sarduy, dos de los autores latinoamericanos en los que se hallan las raíces del término “neobarroco”.

Para Carpentier, afirma Maluczynski, “el Barroco no es una creación del siglo XVII, ni un arte decadente, ni, mucho menos, un estilo histórico, sino una constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda y a la armonía lineal geométrica, y en la que se multiplican en torno a un eje central lo que él llama ‘núcleos proliferantes’” (2,3). Carpentier retoma y ensancha la noción de Barroco de Eugenio D’Ors –quien como ya se vio considera que existen manifestaciones de barroquismo en las expresiones artísticas de todos los siglos–, hasta universalizarla. Así, para el narrador

cubano, toda la literatura india y toda la literatura irania⁵⁶ son barrocas, lo mismo que Quevedo, Calderón, Góngora, Rabelais, Shakespeare, Proust y hasta Maiakovski. Otro tanto afirma del *Popol Vuh* y los libros del *Chilam Balam*, o de la poesía náhuatl y la escultura azteca, ya que para el autor de *El Siglo de las Luces* América fue desde siempre barroca (3).

Por su parte, Severo Sarduy adopta también una concepción “eónica” del Barroco, a la manera de D’Ors, aunque acepta, a diferencia de Carpentier, que tiene su origen en el siglo XVII. Ahora bien, lo que hace Severo Sarduy es buscar cierto número de constantes artísticas que apunten a una tipología del (neo)Barroco, aunque persistiendo en la ambigüedad inherente a la noción. Por lo demás, desde el punto de vista de Malcuzyński, la propuesta de Sarduy presenta graves inconvenientes: por un lado, una serie de sincretismos teóricos que resultan sumamente problemáticos, y por el otro, el hecho de que los principios admitidos para el barroco se apliquen de manera transhistórica al neobarroco; en otras palabras se trata de principios válidos, según los ejemplos que ofrece el propio Sarduy, lo mismo para Góngora, Pablo Neruda, o Cabrera Infante. “No hay, en su proceder, ninguna discriminación taxonómica entre los diferentes niveles de práctica literaria, ni entre los diferentes géneros artísticos” (Malcuzyński, 13). En resumidas cuentas, la investigadora polaca cuestiona estas posturas teóricas por considerar que son ejemplo de un estructuralismo llevado a un extremo, hasta aberrante, “cuya característica principal es fundar el análisis sobre deducciones paradigmáticas, en las que todo es sustituible, asimilable, adaptable” (14).

⁵⁶ El término se refiere tanto a los naturales del Irán antiguo, como al perteneciente o a lo relativo al grupo o familia de lenguas Indo-iránicas de Afganistán e Irán, entre las que destaca el persa.

Por lo tanto, si consideramos que *Molière* es una obra compuesta desde la memoria, una memoria que recrea deliberadamente la estética barroca ubicada en un tiempo y un espacio determinados, no resulta útil apelar a una categoría que se ha distinguido por su falta de perspectiva histórica para explicar el fenómeno artístico. Por lo demás, vale la pena recordar que ninguna categoría puede ser absoluta para estudiar una obra artística; se trata más bien de formas de aproximación, de tentativas más o menos fructíferas para estudiar un texto literario en el ámbito de su cultura, aunque sin desdeñar sus vínculos con el pasado.

La literatura dramática se ha periodizado de formas convencionales señalando sus rasgos de oposición y coincidencia. Se habla así de teatro moderno o barroco, de escena realista o expresionista, de teatro mexicano o europeo partiendo de criterios formales, ideológicos, cronológicos, etcétera, para demarcar sus límites. Desde luego, los ciclos que se acepten para la periodización del teatro dependen del criterio taxonómico que se aplique⁵⁷. Sin embargo, como señala María del Carmen Bobes, siempre es posible encontrar antecedentes y persistencias en las formas o temas que se señalan como centrales y propios de cada clasificación (*Semiótica de la escena*, 458-459).

Por lo demás, es importante reconocer desde ahora que entre nosotros y los hombres del XVII hay cierta “modernidad compartida”. Con esto quiero decir que en el Barroco histórico tuvo lugar cierta crisis, que dio paso a formas de conciencia y de arte de las que somos herederos –tal como pudo advertirse en el apartado dedicado a la revisión de algunos elementos de la cosmovisión barroca–. No sólo estamos instalados en un

⁵⁷ El drama moderno, por ejemplo, surge para algunos autores en el Renacimiento, mientras que otros consideran que hay buscar su origen a finales del siglo XVIII, con la revolución del Romanticismo y parte de “la negación u olvido de la *Poética* de Aristóteles y de sus principios, sobre todo el de la *mimesis*, entendida como proceso generador del arte” (Bobes, *Semiótica de la escena*, 464).

mundo marcado por la perspectiva, compartimos la sensación de inestabilidad, el gusto por el movimiento y lo cinematográfico, y un teatro que, así sea en diversas magnitudes, es consciente de sí mismo, habla de sí mismo, de sus recursos y de su propia trascendencia.

En las siguientes líneas, antes de ocuparme propiamente del análisis de los rasgos de la teatralidad barroca actualizados en la obra de Berman, quisiera hacer un pequeño paréntesis e identificar, así sea muy rápidamente, algunos de los aspectos que han marcado el desarrollo del teatro en el siglo XX. Esto me permitirá, por un lado, advertir con mayor claridad lo que compartimos en términos teatrales con los hombres del siglo XVII, y por el otro, identificar mejor los rasgos artísticos de nuestro presente que Sabina Berman pone en marcha a la hora de recrear las texturas barrocas.

A finales del siglo XIX las ideas naturalistas dominaban la escena. Se buscaba que el espacio que rodeaba a los personajes cumpliera un papel similar al de las descripciones en la novela. Por esa época comienza a abandonarse la escenografía pintada y se integran a la escena objetos de la vida cotidiana. La decoración tridimensional intenta remitir, de la manera más exacta posible, a la realidad, creando un ambiente cerrado por la cuarta pared que distanciaba la escena de la sala. A esto se le llama teatro ilusionista: no porque cree mundos de ilusión sino porque ofrece la ilusión de realidad. Por su parte los actores buscaban actuar con naturalidad, mientras que el público debía permanecer callado y pasivo en la sala a oscuras.

En reacción a esta estética surgen voces que buscan “reteatralizar” el teatro, retomando su sentido de fiesta y rito. Al hacerlo, intentan redefinir las formas y las relaciones dramáticas y surgen nuevas leyes de la teatralidad. Se juega con los límites entre la escena y la sala, el drama se centra en el actor y puede prescindir de todo lo demás

(escenografía, iluminación, trajes, objetos...), se admiten distintos planos escénicos, las paredes se articulan para limitar o ampliar los espacios lúdicos y el escenario deja de ser un fondo o contexto para la acción, y se convierte en un lenguaje expresivo, en un sistema de signos que se integra a la representación (Bobes Naves, *Semiótica de la escena*, 502).

Hacia mediados del siglo XX en el ámbito hispanoamericano, el teatro vive una transformación que da lugar a formas artísticas novedosas. En algunos casos dicha transformación parece promovida directamente por el influjo de las corrientes renovadoras europeas, mientras que en otros coincide con ellas o incluso se les adelanta⁵⁸. En términos generales, las manifestaciones teatrales latinoamericanas de la época abandonan poco a poco el costumbrismo para dar paso a un realismo crítico, en ocasiones con tintes poéticos, así como a expresiones cercanas al teatro del absurdo, a las propuestas épicas de Bertolt Brecht, o al expresionismo. En todos estos casos, destaca el alejamiento del realismo ilusionista para dar paso a un teatro que declara abiertamente su teatralidad, que subraya el carácter de artificio de lo que sucede en escena. Dentro de esta teatralidad manifiesta, el recurso del “teatro dentro del teatro” es una forma empleada con frecuencia en Occidente. Caso paradigmático es sin duda la obra *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, en la que, además, se reflexiona sobre el teatro mismo y sus categorías:

Los personajes, independizados de su creador, el autor, refieren su vida, y el Director y los actores se convierten en público. El telón está alzado al comienzo, porque aquello no es una representación, sino un ensayo, que empieza a fundirse con la realidad en el momento en que aparecen los personajes y sólo baja al final en el trágico desenlace de la muerte del Muchacho. Los límites de teatro y vida, y los roles que desempeñan los estamentos de la comunicación: Autor, Obra (con sus categorías de acción, personajes, tiempo y espacio) y receptores (Director, actores, público) quedan indefinidos (Bobes, *Semiótica de la escena*, 476).

⁵⁸ Pensemos por ejemplo en el caso del dramaturgo cubano Virgilio Piñera, quien escribe obras con rasgos absurdistas de tintes existenciales antes de que en Francia se estrenara (en 1950) *La cantante calva*, de Ionesco, obra con que se “inaugura” el teatro del absurdo en Europa.

Para Alfonso de Toro, el paradigma del teatro actual, que él llama posmoderno, se define a través de su “espectacularidad”, es decir, por el uso de gran número de códigos visuales, sonoros, gestuales, kinésicos, sin la intención de imitar un hecho o una acción; o, en otras palabras, sin buscar producir una realidad por la vía de la imitación, sino produciendo su propia realidad teatral. Este nuevo teatro, además de batallar contra la referencialidad, reclama su derecho a referirse a su sustancia de “ser teatro”, y es frecuentemente el juego su principio ordenador (Toro, 21-23).

El teatro experimental que se produce a partir de 1970 se caracteriza por su ambigüedad, discontinuidad y heterogeneidad; en él se “celebra el arte como ficción y el teatro como proceso”, y mientras que el texto es sólo una base que, en general, carece de importancia, el actor deja de ser el vehículo para encarnar personajes. Se trata de un teatro que se resiste a la interpretación, según parámetros tradicionales; que se abre a todas las artes y medios de comunicación, admitiendo una pluralidad de códigos (música, danza, iluminación...), y que puede utilizar casi cualquier espacio como lugar para la representación (garajes, plazas públicas, iglesias, estaciones de metro...). Es, además, un teatro que emplea con frecuencia citas de diversos autores, épocas y culturas sin un sentido evidente, al punto de convertir el texto en un collage tonal, desprendido de su función denotativa (Toro, 23-24)⁵⁹.

El teatro, pues, se renueva y transforma en diversos sentidos: su visión de mundo, tipo de diálogos, estructura, uso de los espacios pensados para la representación, etcétera. A

⁵⁹ Resulta prácticamente imposible saber “de qué se tratan” algunos de estos espectáculos teatrales. Sus textos se caracterizan por tener “una estructura vacía, por una posición comunicativa cero, tanto en el nivel pragmático como en el semántico”, y el discurso de sus personajes se encuentra fuera de una situación dramática determinada, fuera de una deixis orientadora explicativa (Alfonso de Toro, 42).

propósito de estos últimos, María del Carmen Bobes afirma que en la actualidad no se trata simplemente del lugar donde transcurre la acción, del sitio donde aparecen los objetos escénicos y se mueven los actores; por el contrario, el espacio escénico moderno se interpreta como un signo dinámico con autonomía semántica (*Semiótica de la escena*, 495). Además, las nuevas tecnologías puestas al servicio de la escena han dado lugar a efectos antes impensados; la posibilidad de iluminar con diferentes intensidades, por ejemplo, ha permitido fragmentar el espacio para construir lo mismo escenas simultáneas que diferentes planos de realidad. En conjunto, los directores y dramaturgos han conseguido, gracias a las novedades técnicas, crear en los espacios escénicos no sólo diversas posibilidades funcionales, sino que han descubierto y aprovechado sus posibilidades emotivas.

Si me he detenido brevemente en los aspectos funcionales del manejo del espacio es porque considero necesario recordar que las posibilidades técnicas afectan tanto las puestas en escena como la escritura dramática. Es decir que las posibilidades objetivas, técnicas, sociales y económicas de realización escénica inciden en la escritura dramática, lo mismo que la obra dramática incide en el desarrollo de dichas condiciones, al demandarle a la escena la creación de cierto tipo de situaciones. Se trata, pues, de influencias que corren en ambos sentidos, de una interacción continua. Por lo demás, el conocimiento que tienen los directores y dramaturgos de la historia del teatro en general, no sólo de los espacios teatrales y sus usos, les permite lo mismo elegir entre formas ya utilizadas como aprovechar las posibilidades expresivas actuales.

Como hemos visto, tanto en la escena contemporánea como en la barroca existe una fuerte disposición hacia la manifestación evidente de su propia teatralidad (el teatro declara su calidad de artificio) y ambas comparten el gusto por el teatro dentro del teatro. Además, en los dos casos es frecuente la participación de las diversas artes en el espectáculo teatral.

Aunque, desde luego, los recursos técnicos difieren enormemente en ambos periodos de la historia y los sentidos que se construyen tampoco sean los mismos.

En *Molière*, Sabina Berman utiliza con prodigalidad texturas barrocas, y lo hace poniendo en marcha las posibilidades expresivas que le otorga el teatro contemporáneo. El desbordamiento expresivo es fundamental e inherente a su propia composición. La obra –como ya vimos en el análisis de sus formas composicionales en el capítulo anterior– está formada por cuando menos tres planos o niveles de ficción (si dejamos de lado el “umbral” entre el primero y el segundo) fuertemente enlazados e interconectados. En dicho análisis advertimos que en el primer plano de ficción Racine, cual demiurgo, convoca los elementos (personajes y situación) que dan lugar al segundo nivel de ficción, en el que se recrea de manera analéptica la vida de Molière, y donde a su vez tiene lugar una serie de representaciones metateatrales que conforman el tercer nivel ficcional. Las relaciones que se establecen entre dichos niveles de ficción son sumamente ricas y complejas. En ellas se actualiza una amplia serie de estrategias expresivas propias del Barroco. Conviene, para identificarlas, hacer un breve recuento de lo encontrado en el análisis del capítulo:

Mediante los apartes al público se engarzan y superponen los distintos planos de ficción, dando lugar a distintas modalidades de desbordamiento. Como ya vimos, estos apartes adoptan características muy diversas: en algunas ocasiones generan un desplazamiento temporal, mientras que en otros sólo se realiza un cambio de nivel. Hay apartes tanto en el plano de la vida de Molière como en algunas de las representaciones metateatrales, del tercer nivel. En ciertos casos, además, un personaje habita dos planos de ficción de manera simultánea, al dirigirse –

prácticamente al mismo tiempo— al público y a otro personaje. Asimismo, el aparte al público puede construirse suspendiendo la acción, para retomarla después en el mismo punto en el que se detuvo, o hacerla retroceder unos segundos, respecto del punto en que dicha acción fue congelada. Puede también retomarse la acción en el mismo espacio o en otro diferente. Durante algún aparte se deja de escuchar a un personaje aunque se le siga viendo actuar, etcétera.

Considero, en términos generales, que los apartes no sólo ponen énfasis en la teatralidad de la obra, sino que mediante ellos se establece una serie de ricas y problemáticas relaciones entre los distintos niveles de “realidad”. Además, la profusión y variedad de formas en que se concretan puede leerse como una actualización de lo que para muchos autores es la sobrecargada ornamentación barroca, y que Maravall concibe más bien como *extremosidad*⁶⁰.

Recordemos también que la ruptura de niveles dramáticos se da tanto “hacia adentro”, al penetrar un personaje el plano metateatral, como “hacia fuera”, cuando el mismo personaje invade el espacio extradramático de los espectadores reales. En este último caso, en el que un personaje del segundo nivel interactúa con el público real, se consiguen dos efectos simultáneos y “contradictorios” sobre la “realidad”, ya que lo mismo se ficcionaliza al público real —al convertirlo en espectador del siglo XVII— que se “desficcionaliza” al personaje —al hacerlo conducirse como un espectador más en la butaquería real de un teatro del presente extradramático—.

⁶⁰ “El autor barroco puede dejarse llevar por la exhuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzca la abundancia o la simplicidad, extremadamente” (Maravall, *La cultura...*, 426). La *extremosidad*, siguiendo al crítico español, es el recurso de acción psicológica ligado a los fines del Barroco.

Como vemos, en *Molière* los límites entre ficción y realidad, tal como ocurre en el arte barroco, se vuelven difusos. Mediante diversas estrategias artísticas se pasa, sin solución de continuidad, de un plano a otro, de un sitio a otro, de un tiempo a otro. En algunos casos, el lector-espectador es incapaz de identificar el momento preciso en que tal cambio ocurre. Claro ejemplo de ello lo constituye la escena del segundo acto en la sala de la casa de Molière, entre Armande y el propio comediógrafo, que se transforma, sin que el público pueda identificar en qué instante, en un ensayo metateatral. Otro tanto ocurre, como ya se vio en el análisis de los planos de ficción, en la escena entre Molière, Madame Parnelle y el Arzobispo, al convertirse súbitamente en una representación metateatral del *Tartufo*. Incluso dentro de esta representación, en un momento dado se llega al extremo de resultar difícil discernir quién es el emisor de un parlamento específico. ¿Es Armande quien habla, o el personaje que ella representa en la obra metateatral, de la autoría de Molière?

La dilución de los límites lógicos entre “ficción” y “realidad” se observa también cuando Luis XIV confunde a Molière con Narciso, personaje de una tragedia de Racine, y de manera implícita se coloca a sí mismo en el lugar de Nerón. Más adelante, en el acto IV, la separación entre personaje y público extradramático se vuelve prácticamente inexistente, cuando Molière habla directamente con el público y hace notar que comparten un mismo entorno, un mismo “presente”, instaurándose así una “realidad” compartida. Por lo demás, el deseo de hacer partícipe al público real en la ficción teatral es evidente desde el comienzo de la obra, cuando Racine se dirige directamente a los espectadores, los interpela e involucra en la creación metadramática, de segundo nivel.

Los límites entre los distintos niveles dramáticos, que una y otra vez se traspasan y traslapan, no sólo se vuelven difusos y relativos, sino que mediante una construcción abismada los planos de ficción se contienen y afectan unos a otros. Como se vio también en el capítulo anterior, lo que ocurre en una representación metateatral (3er nivel) afecta la existencia de los personajes del plano de la vida de Molière (2do nivel), plano que a su vez es producto de la creación de Racine (1er nivel). Y todo ello en su conjunto constituye la obra de Sabina Berman, que recrea personajes que efectivamente existieron en la Francia del siglo XVII, en un contexto social y político determinado, en buena medida también verificable históricamente, y en el que dichos personajes crearon, entre otras, las obras dramáticas que aparecen representadas, o las que se alude, en el texto de Berman.

Desde luego, todas estas relaciones entre planos, traen consigo complejas relaciones espaciales. En ocasiones, por ejemplo, el escenario se proyecta hacia ámbitos que quedan fuera de la vista del lector-espectador. Y en algunos casos –como se vio ya– estos espacios latentes pueden estar habitados por personajes que aunque no llegan a ser vistos pueden ser escuchados, o bien son vistos, si no por el público extradramático, sí por otros personajes del segundo nivel de ficción. Todos estos planos, en conjunto, constituyen una especie de compartimentos sucesivos que generan esa sensación de *continuum* espacial –formado por partes de una totalidad mayor, dentro de la cual se encuentra el mismo espectador–.

Dentro de la complejidad y proliferación de perspectivas, dada por la multiplicad de planos de ficción y por las relaciones que se establecen entre ellos, el personaje de Racine tiene una situación privilegiada: es él quien ocupa el mayor número de “posiciones” dramáticas, y por lo tanto de perspectivas. Como hemos visto,

Racine no sólo es creador de un mundo, es también personaje de ese mundo, dentro del cual es espectador de teatro, espectador de sí mismo siendo público de una obra metateatral, y es dramaturgo y actor de su propia obra metateatral –obra que su vez hace referencia a un texto dramático del Racine histórico–.

Por otro lado, en *Molière* se ponen en juego diversos recursos escénicos para construir una teatralidad dinámica, que podría calificarse de cinematográfica; cinematográfica, como quería la estética barroca, pero realizada, como veremos un poco más adelante, mediante estrategias artísticas propias del cine y el teatro contemporáneos. Ya desde las *Notas para el montaje*, paratexto que intenta recrear la primera puesta en escena de la obra, se hace énfasis en el dinamismo que se buscaba. Advierte que los telones –que delimitan y transforman los espacios escénicos– se movieron con gran velocidad, con el fin de no retardar o entorpecer la acción dramática: “Ambos telones se movían rapidísimo –hay que anotarlo, porque de haber sido telones lentos hubieran detenido continuamente la acción–” (75).

Uno de los recursos más interesantes que propone el texto dramático, y que genera en el lector/espectador la impresión de movimiento, es una suerte de transición muy poco común en el teatro mexicano más convencional. En el segundo acto, por ejemplo, tras la representación metateatral de una escena de *Nerón*, comienza, en el *jardín de palacio*, una acalorada discusión entre Molière y Racine. Sin embargo, durante un aparte al público, en el que Racine congela la acción metadramática, baja súbitamente un telón y el espacio se transforma por completo, volviéndose un *salón de palacio*: “La cortina posterior baja a espaldas de Racine y dos guardias la abren por el centro. Estamos ya en: *Un salón del palacio real*” (125). Un instante después la acción y el diálogo se retoman en el punto exacto en el que se habían suspendido. Es

decir, la discusión entre Molière y Racine comienza en un jardín y concluye dentro de un salón, sin que los actores hayan tenido que desplazarse físicamente, siendo el entorno el que cambia e introduciendo así la idea y la sensación de movimiento. En mi opinión, como lo expuse en el capítulo dedicado al análisis de los planos de ficción, esta manera de ligar las escenas, frecuente en el cine actual y no tanto en el teatro mexicano, desfasa la imagen y el sonido (palabra, música, ruidos, silencios...); es decir, “encabalga” una situación y otra mediante una *desincronización* momentánea.

Un “enlace” similar –mediante el que se “acelera” la escena con la casi superposición de los tiempos– se da de la siguiente manera: el Arzobispo comenta en aparte lo que acaba de hacer el Rey Sol, el resto de los personajes del segundo nivel de ficción interactúan entre sí, mientras el espacio es transformado a la vista del público por actores que representan curas. De este modo, sin solución de continuidad, en una transición notablemente dinámica, la escena y la situación dramática cambian: deja de ser un salón de palacio para convertirse en el despacho del Arzobispo. La acotación que da cuenta de la transformación del espacio es la siguiente:

*El Arzobispo continúa hablándonos, en tanto cuatro curas introducen su escritorio, su silla, el largo y estrecho tapete rojo, y Jean Racine entra con un aire de urgencia. **Estamos, sin que haya habido pausa en los parlamentos, en: El despacho del Arzobispo.*** (Las negritas son mías, 111).

Otros momentos de la obra, en cambio, se desarrollan justamente con los personajes en constante movimiento, andando por el escenario, entrando y saliendo de él, creando así la ilusión de que se desplazan dentro de un edificio del que sólo vemos un fragmento. Es decir, y usando nuevamente el cine como referencia, como si la cámara se desplazara junto con los personajes y el público los pudiera ver andar por los

pasillos hasta llegar a los salones. Esto ocurre así en el Arzobispado, en el acto I, y en la Academia de Letras, durante el acto IV.

En el último acto hay otra escena muy interesante por la manera en que se liga un espacio con otro, un diálogo con otro, un tiempo con otro. Se trata de la síntesis de un viaje en carruaje de París a Flandes que realiza Molière en compañía de La Fontaine. No hay ninguna acotación que indique la manera exacta como se puede representar este periplo; lo que sin duda es cierto es que la escena entraña movimiento, velocidad y transformación del espacio dramático.

En general, pienso que lo que caracteriza las transiciones de esta obra es justamente su agilidad y dinamismo. Señalaré un ejemplo más, del acto IV, ya que la impresión de ligereza que se consigue en esta transición contrasta de manera importante con el estatismo que suscita el hecho de que, en ese acto, los personajes expliciten verbalmente sus posturas éticas y artísticas. Pero antes quisiera detenerme brevemente en una escena singular por las circunstancias en las que el personaje se desenvuelve.

Me refiero al monólogo de Molière, en el que habla por primera y única vez directamente al público, y que tiene lugar poco después de que el personaje se entrevista con Luis XIV, en campaña. Me interesa explicar con él, que si bien es muy clara la intención de Sabina Berman de recrear la teatralidad barroca, su obra es sin duda un ejemplo de teatro contemporáneo, en la que aprovecha las posibilidades expresivas de la escena moderna. Para poder representar este momento –por hablar sólo de un caso– es necesario echar mano de los recursos técnicos del teatro actual. El empleo de la luz, con una libertad antes desconocida, por ejemplo, es indispensable para la configuración del espacio y para la creación de valores afectivos. El momento exacto en

que se transforma el entorno, del campo de batalla a un sitio inespecífico en el que Molière pronunciará su monólogo, es el siguiente:

REY: Demos la orden de ataque.

El trompeta da la orden.

Música épica y de pronto:

Una descarga destemplada de cañones, el escenario se llena de humo blanco, el Rey y sus soldados se pierden tras el humo...

Una luz blanca crece. Estamos en:

Un sitio abstracto.

Molière camina en silencio en el humo blanco... lo vemos primero a contraluz: una silueta negra; va introduciéndose a la claridad: camina desnudo y sostiene su ropa con una mano contra el vientre...

Silencio.

Molière nos mira...

Es la primera vez que habla directamente al público... (142).

Es claro que la multiplicidad de códigos –visuales, auditivos, kinésicos, lingüísticos...– que participan en la escena se suman para potenciar la carga emocional del momento⁶¹. Y la ausencia de cualquiera de ellos empobrecería la expresividad buscada. Sin embargo, al mismo tiempo llama la atención el hecho de que el escenario se encuentre casi vacío, sin una escenografía o utilería material concreta, y que el trabajo del actor sea el elemento artístico más importante, como propone Peter Brook, uno de los directores de escena más significativos de la segunda mitad del siglo XX. El vanguardismo de esta escena, pienso yo, se encuentra en la creación, no de un sitio concreto, ya sea público o privado, sino de un espacio más bien mental o emocional, casi onírico, altamente expresivo.

⁶¹ María del Carmen Bobes señala que en el teatro del siglo XX el espacio, como sistema sémico, tiene “posibilidades conceptuales y técnicas que antes no tuvo”. Asimismo, el conocimiento que se tiene de las posibilidades históricas del uso de los espacios teatrales ofrece una gama de posibilidades expresivas sumamente amplia. “En este panorama, el espacio se convierte en un sistema semiótico cuyos signos son paralelos a los signos verbales, potenciándolos e intensificándolos o, si se ponen en contraste, subrayando la diferencia para lograr un efecto de ruptura o distanciamiento” (*Semiótica de la escena*, 497).

Volvamos ahora al escaneo de la actualización en *Molière* de la teatralidad barroca. A concluir el monólogo antes referido, la acotación indica que estamos en los jardines de Versalles. Ahí, un guardia informa a Racine que el Rey solicita su presencia en su dormitorio. Durante esta escena Racine se desplaza desde el fondo del escenario hasta el proscenio. Mientras esto ocurre se van alternando los textos de los guardias, que enuncian repetidamente los diversos cargos del gran trágico, con los textos de Racine, dichos directamente al público. Al llegar al frente del escenario, Racine se vuelve de espaldas y hace una reverencia; al mismo tiempo el Rey entra desde el fondo y unos criados introducen un mobiliario; estamos ya en la recámara real de palacio. Por lo demás, el Rey entra hablando con el Arzobispo. Se trata de una conversación que evidentemente comenzó fuera de escena. Hago esta precisión porque constituye otra de las formas, presente en toda la obra, de acentuar el dinamismo.

En cuanto a la expresión de autoconciencia –propia del teatro barroco y revitalizada por el teatro actual– aparece de formas muy variadas en el *Molière* de Sabina Berman. No sólo el primer acto se abre con Racine exponiendo los principios de su poética dramática (inspirada en Aristóteles), sino que la obra en su conjunto tematiza las relaciones del arte teatral con el poder político y eclesiástico, además de que participa en la polémica sobre la función ética de la comedia como género dramático opuesto a la tragedia.

Otro recurso utilizado por Berman para evocar los procedimientos teatrales del XVII es el empleo del retrato como elemento detonante de la acción dramática. En la representación metateatral que ofrece la compañía de Molière en el primer acto vemos el siguiente juego escénico:

MADAME DU PARC Y ARMANDE: ¡El retrato!

Mientras en el escenario hay una corretiza tras el retrato que quiere esconder Madeleine:

[...]

Barón aparece en el escenario:

MADAME DU PARC Y ARMANDE: ¡La carne del retrato! (Se lanzan tras Barón)

[...]

En escena Molière choca contra Barón y luego con las tres mujeres:

MOLIÈRE: ¡No huyas, ladrón de honras! (81-82).

Desde luego, los juegos metateatrales que se vislumbran en esta escena son además un guiño a lector-espectador que conozca la dramaturgia de Molière, ya que recuerdan una de sus obras más representadas: *Sganarelle o El cornudo imaginario*, obra en la que es justamente un retrato la fuente de confusiones y enredos cómicos⁶².

Como hemos visto, la presencia de elementos barrocos en *Molière* es muy amplia y se advierte en muy diversos aspectos que van del empleo de recursos formales, característicos de la obra de arte barroca, a la recreación de procesos sociales de la Francia del siglo XVII –de estos últimos me ocuparé con un poco más de detalle en el último apartado de este capítulo–. De momento me propongo distinguir, acto por acto, las representaciones teatrales que aparecen en *Molière*, con el objeto de

⁶² El personaje de Celia, al desmayarse, deja caer por accidente el retrato de su amado Lelio. Mientras Sganarelle asiste a la doncella en su desvanecimiento, su esposa encuentra y conserva el famoso retrato. A partir de ese suceso Sganarelle estará persuadido de que su mujer lo engaña con el hombre del retrato; mientras que ella piensa que su marido la engaña con Celia. Por su parte Lelio cree que Celia no sólo lo engaña con Sganarelle, sino que, faltando a sus promesas, se ha casado con él: ¡todos cornudos imaginarios! Veamos la siguiente escena entre Sganarelle, su mujer y Lelio:

SGANARELLE.- (*Aparte, al verlo [a Lelio].*): ¡Ah! ¿Qué veo? ¡Yo muero! No se trata ahora ya del retrato. He aquí, a fe mía, la cosa en su propio original.

MUJER DE SGANARELLE.- (*Sosteniendo a Lelio en la puerta de su casa.*) Os dais demasiada prisa, señor, y vuestro mal, si tan pronto salís, podría repetirse.

LELIO.- No, no; os agradezco de verdad el amable socorro que me habéis dispensado.

SGANARELLE.- (*Aparte.*) ¡La hipócrita le acompaña aún con cumplidos! (*La mujer de Sganarelle vuelve a entrar en su casa*) (Molière, 152).

considerar la función que cumplen. Intento verificar que no sólo los asuntos vinculados con el arte dramático son centrales en la obra –de manera especialmente significativa lo es la polémica entre dos de sus géneros fundamentales–, sino que el teatro mismo, como espectáculo enmarcado, es uno de los vehículos principales para exponer y discutir dichas ideas. Además, pienso que las representaciones enmarcadas frecuentemente movilizan la trama, es decir que constituyen acontecimientos detonantes de la acción dramática⁶³.

Las representaciones teatrales, metateatrales para ser más precisa, tienen un lugar sumamente importante en el desarrollo de la línea argumental de la obra. En el primer acto, la compañía de Molière representa una comedia, no sólo ante un público numerosísimo (700 personas) sino ante el propio rey de Francia. A raíz de dicha representación se cruza una apuesta acerca del sentido de la risa, del lugar que tiene, no sólo para Molière, sino para todo el género humano. Este acontecimiento será esencial por lo que hace a la acción, ya que de él se desprenderán prácticamente todos los sucesos de la obra. A raíz de dicha apuesta, el Arzobispo, motor fundamental de la acción dramática, buscará intervenir en la vida de Molière, a fin de que la desgracia se apodere de ella y el cómico pierda la risa. “Iniciar a Molière en los misterios de la tragedia” es la orden que da a Racine el representante de la Iglesia (97); sus objetivos principales son dos: destruir al “Dios de la Risa” (136) –es decir, destruir el espíritu

⁶³ Entiendo aquí el concepto de “acción” de manera restrictiva. Siguiendo a García Barrientos, la acción se define por una estructura triple: “1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final modificada. (Son ‘acciones’ en esta acepción el primer crimen de *Macbeth* o el del comendador a manos de los villanos de *Fuente Ovejuna*, la violación por el capitán de la hija de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* o la decisión de *Antígona* de enterrar a su hermano, por ejemplo)” (73-74). En términos semiológicos, “la acción se produce cuando uno de los actantes toma la iniciativa para provocar un cambio de posición en la configuración *actancial*, alterando así, radicalmente, el equilibrio entre las fuerzas del drama. La acción es, por tanto, el elemento que permite pasar lógicamente y temporalmente de una *situación* a otra (Pavis, 21).

de la “frivolidad” que desde su punto de vista está arruinando al reino, “espíritu del que Molière es emblema y sumo sacerdote” (96)– y modificar radicalmente el modo de vida del rey, alejándolo de los placeres y las fiestas –es decir, hacerlo renunciar a su propia comodidad, buscar la gloria, para finalmente gobernar al mundo–.

Vale la pena hacer aquí un breve paréntesis para considerar también que la apuesta cruzada entre el Rey y el Arzobispo evoca la preeminencia de los juegos de azar en el siglo XVII, ligada a todo lo cambiante del mundo barroco; lo mismo que el comportamiento del religioso –al pretender intervenir en la vida de Molière, causarle una desgracia tras otra hasta hacerlo perder la risa– recuerda la actitud que algunos hombres adoptaron frente a lo mudable, y que Maravall llama “maquiavélica”. Como se vio líneas arriba, al revisar ciertos aspectos de la cosmovisión barroca, se trata de la habilidad para, frente a una serie de cambios, obtener resultados favorables si se es capaz de aprovechar la *ocasión*, instrumento de la *fortuna*.

Pero volvamos a la primera representación metateatral. Con ella se conforma el escenario –dentro de la narración analéptica del segundo nivel de ficción– en el que se conocen los dos protagonistas de la obra. Este encuentro es fundamental ya que lo que en *Molière* se problematiza, y constituye su tema central, es justamente la oposición de las dos posturas artísticas y vitales encarnadas en ambos personajes. Así lo expresa Racine en el tercer acto:

RACINE (*siguiéndolo* [a Molière]): ¡Maestro!, ¡¡maestro!! El Arzobispo es un personaje menor en el conflicto que aquí importa; el mismo rey es sólo otra ficha; Francia entera es apenas un telón de fondo en esta lucha antiquísima.

Molière se detiene, Racine lo encara.

RACINE: Aquí estamos, enfrentados bajo el cielo y ante la Posteridad, otra vez Aristófanes y Eurípides: el mayor cómico de su siglo y sí, su mayor trágico: dos maneras de pensar el mundo esencialmente contrarias, señor, dos formas de/ (124).

Finalmente, la razón que lleva a Racine a buscar el encuentro con Molière es también un asunto vinculado con el teatro: el dramaturgo en ciernes desea poner a consideración del gran comediante su segunda tragedia.

En el segundo acto se llevarán a cabo dos representaciones metateatrales. La primera es propiamente un ensayo. Sin embargo, como se vio en el análisis de los planos de ficción, no es posible establecer con absoluta precisión en qué momento comienza dicho ensayo, ya que se llega a él mediante un deslizamiento, en principio imperceptible, que parte de la vida de Molière, en el segundo nivel de ficción, y que desemboca en una escena metateatral, de tercer nivel. Es importante decir que el *trompe-l'oeil* (o trampantojo) que se suscita, así como la difusión de los límites entre “realidad” y ficción, necesaria para llevar a cabo el “deslizamiento” entre planos o niveles dramáticos, es una característica fundamental de la obra barroca que permea la totalidad de la composición artística de *Molière*.

En cuanto al desarrollo de la trama, dicho ensayo metateatral –a diferencia de lo que ocurre con las otras representaciones de tercer nivel– no constituye en sí mismo un elemento desencadenante de la acción. Se trata, en cambio, de la valoración de un acontecimiento fundamental, vuelto experiencia estética: me refiero al descubrimiento de Molière –propiciado por Racine, y por el Arzobispo, en última instancia– de la infidelidad de su esposa Armande. Suceso que, por otro lado, constituye la primera

arremetida del prelado contra el autor de *El médico a palos*, con el fin de destruir a su oponente y ganar la apuesta con el rey.

La segunda representación del acto II es propiamente una puesta en escena metateatral, hecha para un público que habita el segundo nivel de ficción. Como ya vimos en el capítulo anterior, dicha representación forma parte de un “segmento” cuyas escenas transcurren en diferentes espacios dentro del teatro Palais Royal. A lo largo de todo el segmento, se ponen en juego diferentes estrategias artísticas propias de la estética barroca, al tiempo que se recrean rasgos de la vida social del momento. Una de las estrategias estéticas más importantes es la compleja y rica forma de entrelazar y de hecho superponer los niveles de ficción que componen la obra, difuminando por momentos los límites entre los planos de ficción. Planos que establecen entre sí relaciones especulares, tan caras al pensamiento barroco. En cuanto a las formas de la vida social del seiscientos recreadas en este segmento, se puede mencionar, sólo por mencionar un ejemplo relacionado con el teatro, la presencia en el escenario metateatral de “público de banca”. Veamos la acotación que da cuenta de ella: “*En la esquina izquierda de escena (al frente), tres damas y un caballero ven la función abanicándose –público de banca se llamaba a los espectadores con estos asientos privilegiados sobre el escenario–*” (113)⁶⁴.

⁶⁴ Sobre la distribución del público en las pistas de frontón, adaptadas para la representación teatral de la época barroca en Francia, Juli Leal indica que “en filas de palcos superpuestas unas encima de otras se instalaban los espectadores distinguidos y más tarde las mujeres. Bajo los palcos se podían situar los pajes. El grueso del público estaba en la platea de pie, costando la entrada más barata cinco céntimos o *sous*. Cuando la obra era un éxito se admitían espectadores en escena, lo que se convirtió en costumbre hasta que se abolió en 1759” (14).

Por su parte, Baty y Chavance consideran, a propósito del origen de esta costumbre, que “Se ha dicho que la costumbre de alojar espectadores en el escenario se remonta al éxito del *Cid*. Al hallar henchido el lunetario, y en vez de quedarse fuera, el público invadió la escena. Una vez conquistado el lugar, pasaría mucho tiempo sin ser despejado. Pero tanto en Alemania como en Inglaterra hay ejemplos muy anteriores de esta invasión” (141). En todo caso, continúan los investigadores, “el hecho es que hacia

En cuanto al desarrollo de la fábula, la apuesta cruzada entre el Arzobispo y el Rey se resuelve al final de dicha representación metateatral, cuando ambos personajes valoran la actitud de Molière, tras tantos sufrimientos. ¿Seguirá riendo este cómico “cornudo” que ha sufrido tanto, dentro y fuera del escenario? “Molière ha sufrido, ha llorado, ha golpeado”, refiere Racine. Y sigue: “el público se ha reído de su loca desesperación, la comedia es un éxito, pero quién gana la apuesta sobre la alegría de este cómico doloroso?” (117). Es el rey quien gana la apuesta: Molière ríe. Y ambos, cómico y soberano, danzan juntos y sonrían⁶⁵.

Tras el intermedio, la obra se reanuda con la compañía de Molière unos minutos antes de que comience una nueva puesta en escena; los actores se preparan

1650 el hábito estaba sólidamente establecido”, instalándose al público elegante dentro del tablado; para lo cual se colocaron en el escenario varias hileras de bancos (Baty y Chavance, 141-142).

⁶⁵ “La sociedad barroca era, evidentemente, una sociedad formada en la cultura del espectáculo. Y la danza era una de las artes más completas practicadas como disciplina desde los jesuitas en sus clases hasta en la corte, ya que se considera que la danza perfecciona el cuerpo y el espíritu. Nadie que no posea un ritmo musical puede alcanzar una educación perfecta. La danza perfecciona el autocontrol y la actitud noble, siendo la coreografía una variante de las artes marciales y cultivada con el mismo respeto y fervor. En las escuelas los alumnos formaban palabras, poemas o paisajes danzando, lo cual implica una concentración y filosofía de grupo considerables” (Leal, 77-78). Por lo demás, la afición de Luis XIV por la danza se encuentra ampliamente documentada. No sólo gustaba de los ballets, sino que él mismo participó en ellos en diversas ocasiones. A la edad de quince años, demostró por primera vez sus dotes como bailarín en *Las bodas de Peleas y Tetis*. Lo mismo ocurrió, sólo por mencionar otro ejemplo, unos años adelante, en 1664, cuando bailó vestido de egipcio, en el la comedia-ballet de Molière, *El matrimonio a la fuerza*. Se tiene igualmente noticia de que Molière mismo bailó con algunos nobles. A propósito de la aportación hecha por el autor del *Tartufo* a los bailes o ballets de la corte, Leal afirma que su participación fue definitiva: “Las danzas cortesanas giraban alrededor de temas pastoriles o mitológicos sin pretender más que establecer un referente nimio argumental. Molière al incluir música danzada en *Los enojosos* (1661) no hace sino aumentar el carácter expresivo de la misma, huyendo del mero estatismo o ilustración técnica. Consciente de ello, lo comenta en su prólogo a la obra ya que por otra parte, los italianos practicaban la mezcla de pantomima, canto y danza. Una vez establecidas las diferencias, en *El matrimonio a la fuerza* (1664), la música no sólo hila los intermedios, sino que comenta el estado de ánimo de los personajes, sustituyendo en ocasiones al texto. (...) Los ballets representados en los teatros públicos comienzan a preparar pues un nuevo tipo de espectador. En cuanto a los ballets de la corte, subvencionados, se representaban privadamente dando cuenta de la magnificencia y el derroche del lujo y despliegue técnico...” (78). En resumen, “el gusto por el ballet (...) originó una moda que haría que personajes de la nobleza intervinieran como diversión en las *Entrées* de los comienzos de cada acto” (79).

para ella⁶⁶. En esta ocasión se trata de un texto escrito por Racine que, como se ve a lo largo del segmento, le fue encargado por el Arzobispo, con el objeto de afectar el estado de ánimo del monarca y reorientar sus acciones. Es decir, el Arzobispo desea que el monarca se identifique con uno de los personajes de la obra de Racine (Nerón), y que a partir de dicha identificación la representación (enmarcada) funcione como guía para su conducta. En el capítulo anterior se habló ya de los entrecruzamientos entre planos de ficción así como de las relaciones especulares que se verifican en esta escena. Lo que me interesa destacar ahora es que la estratagema del Arzobispo resulta exitosa; es decir que, tras la súbita enfermedad mental de la reina madre, la representación de *Nerón* –tal como lo planeó– tiene un efecto determinante en la conducta y el ánimo del rey. En cuanto a la evolución de la trama, la representación de

⁶⁶ Durante estos preparativos tiene lugar un diálogo entre Racine y Molière en el que, desde mi lectura, Sabina Berman se aparta de las convenciones teatrales del siglo XVII. En esa época, era común la falta de realismo en el vestuario de los personajes. Juli Leal explica así qué papel jugaba el vestuario teatral: “Cuanto más variado y rico fuera el vestuario, mayor era el prestigio del actor, que llevaba al día el inventario de su guardarropa como un tesoro. (...) Los trajes debían seguir la moda de la época independientemente del país, que se sugería con detalles como plumas, turbantes, o joyas exóticas. La riqueza y vistosidad eran lo más importante, sin interesar la verosimilitud ni la coherencia, como observamos en los trajes para obras pastoriles donde los humildes pastorcillos y pastorcillas van ataviados como en la corte cuando jugaba a representar *La astrea* de Urfé, con jubones de oro, collares, vestidos de seda y bastones de plata. Las corazas de romanos o griegos eran cuerpos de satín, o de terciopelo rico con hojas o motivos determinados bordados en oro y plata...” (76-77). Por todo ello, en la escena que precede a la representación metateatral del drama raciniano, no deja de resultar extraño que Molière se escandalice por el vestuario que ha elegido Racine, para interpretar a Nerón. Veamos:

Molière mira al piso horrorizado.

Molière: ¿Qué es eso, gran Dios?

Racine baja también la mirada a sus doradas sandalias, coronadas por un absurdo listón rosa que se entreteje hasta sus corvas.

Racine: Madame du Parc dijo que en Roma...

Molière se hinca para destrenzarle los listones y guardarlos en el bolsillo de su chaqueta.

Molière: ¿Quiénes en Roma? Las prostitutas en Roma... (119)

Desde mi punto de vista, la falta de apego a la referencialidad histórica es producto no del desconocimiento por parte de la autora de las prácticas escénicas del barroco francés –que, por el contrario, da claras muestras de conocer–. Se trata más bien de un ejemplo, de entre los muchos que hay y que analizaré en el siguiente capítulo, de la movilización de recursos humorísticos para la caracterización escénica de sus personajes.

la obra de Racine, dentro del segundo nivel de ficción, constituye un suceso importante, que impulsa nuevamente la acción de los personajes.

Ante la ofensiva del jerarca católico, Molière decide contraatacar, utilizando igualmente el teatro como vehículo. Escribe y representa el *Tartufo* con el fin de poner en evidencia al Arzobispo. Como puede verse, en *Molière*, el teatro es también el espacio en el que se miden las fuerzas en conflicto; el escenario en el que se dirimen las diferencias ideológicas, y a través de él se ganan o pierden batallas importantes, cuya trascendencia rebasa lo meramente artístico y determina las condiciones sociales y políticas⁶⁷.

Antes de concluir el tercer acto se llevará a cabo la representación metadramática del *Tartufo*. De modo que, como puede observarse, este acto está compuesto básicamente por dos secuencias, en las que el suceso más importante de cada una lo constituye una representación teatral. Sin embargo, si en la primera es evidente para el espectador real que asiste a una representación enmarcada dentro del segundo nivel de ficción, en el segundo caso –tal como ocurrió antes del intermedio, en el segundo acto– la escena comienza dando la impresión de ser un suceso del

⁶⁷ En la Francia del siglo XVII, el teatro fue igualmente el vehículo mediante el cual se dirimieron importantes conflictos, tanto artísticos como éticos y morales. En 1661, por ejemplo, Molière escribe *Los enojosos*, divertimento encargado por Bouquet, con el fin de complacer a Luis XIV, en el que retrata de manera reconocible e implacable a ocho marqueses de la corte. En un alarde de histrionismo, Molière mismo interpreta a los ocho personajes. La obra es un éxito y, a decir de algunos críticos, supone la consagración del comediante. Un poco más adelante el dramaturgo se casa con Armande, hija de su anterior pareja, lo que escandaliza e indigna a los sectores más conservadores, dando lugar a una serie de libelos que se acentúan con el estreno *La escuela de las mujeres*, obra que retrata con humor negro costumbres reconocibles de la época. La crítica y la polémica se vuelven tan fuertes que Molière escribe, para defenderse, dos comedias, en las que además expone sus teorías sobre el género: *La crítica de la escuela de las mujeres* y *La improvisación de Versalles*. Unos años después, 1666, tras haber escrito importantes obras cómicas y satíricas, algunas de ellas verdaderamente corrosivas, el propio Molière se vuelve objeto de burla, mediante – explica Juli Leal– una “sátira sangrienta llamada *Élomire hipocondríaco*. Élomire, acróstico de Molière, es un esqueleto viviente que escupe sangre constantemente, y que es engañado por su mujer” (92).

segundo nivel de ficción, para terminar descubriéndose que ha habido un deslizamiento entre planos de ficción, y que lo que se observa es una representación metateatral, a cargo de la compañía de Molière, que transcurre en el teatro Palais Royal. Así que, si se observa la distribución de las escenas metadramáticas de los dos actos centrales (segundo y tercero), se ve que guardan entre sí una relación especular, como de “simetría invertida”. Es decir, en el segundo acto hay en primer término un deslizamiento entre planos de ficción, y en segundo lugar una puesta en escena evidente (teatro dentro del teatro). En el acto III, existe el mismo número y tipo de escenas metadramáticas, pero el orden en el que aparecen es justamente el inverso.

Es interesante señalar que los deslizamientos entre los distintos niveles de ficción, que suponen un cierto grado de dilución del lindero que separa la ficción de la “realidad” –lo que en este caso significa que los límites entre el plano de la vida de Molière y el de su obra dramática se vuelven transparentes– parecieran corresponder a una característica del teatro del Molière histórico. Me refiero a lo que la crítica ha señalado como un gran paralelismo entre el autor y algunos de sus personajes, hasta el punto de considerarlos como *alter egos* del propio dramaturgo⁶⁸.

El tercer acto se cierra cuando, tras la representación del *Tartufo*, Molière, radiante, recibe junto con su compañía los aplausos del público. Al mismo tiempo La Fontaine expresa seriamente su preocupación por las consecuencias que esta puesta en escena puede acarrearles al comediógrafo y a su joven esposa: “¿De verdad no se dan cuenta? Usted está embarazada. (...) Y con esta obra sobre el Arzobispo están

⁶⁸ En opinión de Juli Leal, por ejemplo, Molière está presente detrás de algunos de sus personajes, y es él mismo su primera fuente de inspiración (84). El personaje de Arnolfo, de *La escuela de las mujeres*, es uno de los caracteres que este crítico identifica como *alter ego* del comediógrafo (86). De igual manera Pausas y Ribas consideran que en *El misántropo* “hay un claro y evidente reflejo autobiográfico” (33).

suicidándose públicamente. Yo no puedo verlo, buenas noches. (*Se va.*)” (131). La preocupación del fabulista anticipa las consecuencias que, nuevamente, un hecho teatral detona.

En el cuarto y último acto de *Molière* no hay propiamente una representación dramática. Sin embargo, en la mayor parte de él, el lector-espectador es testigo de las consecuencias que generaron los últimos sucesos y acontecimientos, particularmente la representación del *Tartufo*: el rey ha abandonado la corte, para ir a hacer la guerra; se ha prohibido la representación del *Tartufo*; el pueblo, instigado por el Arzobispo, quema y saquea el teatro de Molière; el monarca le ha dado prácticamente la espalda al comediógrafo, dejándolo a expensas de sus enemigos; la comedia se ha prohibido y el propio Molière ha sido excomulgado⁶⁹.

Sin embargo, las últimas escenas del acto (y de la obra) suceden nuevamente en un teatro, con la compañía de Molière preparando los últimos detalles para dar comienzo a la función (se prenden los candelabros, se da la primera llamada) y con el propio comediógrafo vestido ya para la representación de lo que será su última obra: *El enfermo imaginario*. Se trata de escenas que revisten gran importancia: Molière está gravemente enfermo y existe el riesgo de que no resista la función, su situación es límite. Racine lo visita, y los últimos diálogos que cruzan ambos protagonistas son enunciados en la azotea del mismo teatro. Ambos dramaturgos hablan, de cara a la

⁶⁹ El 12 de mayo de 1664 se representa el *Tartufo* por primera vez, en Versalles, ante el rey y la Corte. Se trata de una primera versión en tres actos. Sin embargo, por la presión que ejercieron tanto la reina madre como el Arzobispo de París, muy cercanos a los llamados “devotos”, el rey prohíbe la obra. El 5 de agosto de 1667, mientras el rey está en campaña en Flandes, Molière representa una nueva versión, ahora bajo el título de *Panulfo o el impostor*. Al día siguiente la obra se prohíbe nuevamente. Los devotos ganan la segunda batalla. El comediógrafo, que ya se encontraba enfermo, resiente fuertemente esta nueva prohibición, y su salud empeora. Finalmente, el 5 de febrero de 1669 la obra, en su versión definitiva en cinco actos y en verso, se presenta en el Palais Royal. La representación es un gran éxito de público, y desde luego provoca el escándalo de los devotos. Molière se convierte en el dramaturgo de mayor resonancia pública y política de su época (Leal, 86-91)

muerte, de su propio arte y del sentido de la vida. Más adelante, en el capítulo dedicado a la comedia, me detendré a revisar con cuidado los sentidos que se construyen en este importante diálogo.

Antes de cerrar la revisión y el análisis de la presencia del teatro en *Molière*, quisiera recordar que al comienzo de la obra, en el primer nivel de ficción, Racine aparece como generador, demiurgo, de la ficción dramática de segundo grado. Por lo tanto el teatro no sólo es, en buena medida, el asunto del que se habla y sobre lo que se reflexiona en la obra de Berman, y las escenas metateatrales que en ella se representan son en muchos casos los detonadores de la acción dramática, sino que, además, la creación dramática misma es el encuadre general que enmarca todo el universo ficcional.

Además, quisiera detenerme a revisar cómo se enlaza la representación interna del *Tartufo*, obra fundamental no sólo del Molière histórico sino de la dramaturgia universal, con la preocupación temática central del *Molière* de Berman: la oposición tragedia-comedia, seriedad-risa. En otras palabras, atender a algunas de las repercusiones, de los sentidos que se generan gracias a la recreación metateatral del *Tartufo*.

En la asociación-identificación que hace Berman de Tartufo y el Arzobispo, le transfiere a este último la carga valorativa del personaje molieresco: el hipócrita por antonomasia, el falso devoto, hombre solemne y lascivo, que lejos de practicar lo que predica, engaña a quienes lo rodean y es capaz de traiciones y mentiras graves; que busca medrar a costa del bienestar de los demás, hasta el punto de intentar despojar de sus bienes a la familia que lo favorece. Es pertinente reconocer, además, las implicaciones de sentido que tienen la religiosidad de uno y otro personajes (Tartufo y

el Arzobispo) y sus vínculos con el poder. Me parece que en ambas obras hay una fuerte crítica a la institución religiosa, con su falsa moral. En el caso de Berman, la seriedad de la institución eclesiástica, represora, encarnada en la figura del Arzobispo, busca destruir a Molière, el comediante que defiende la risa y la libertad...

Si pensamos que en última instancia el antagonista radical de Molière es menos Racine que el propio Arzobispo (hombre despreciable, que pretende imponer sus valores, ejercer el poder y destruir no sólo al comediante sino a la comedia misma y a la risa), percibiremos en esta correlación de personajes y fuerzas dramáticas un elemento más que nos habla de la afiliación ética y estética de la autora. Es decir, de su clara intención de revalorar la comedia, la libertad y la risa.

Por lo demás, creo que la alusión es otra forma de puesta en abismo; otra manera de relacionar y entrelazar dos universos artísticos. Con la cual, Sabina Berman consigue que la obra de Molière ingrese, no sólo formalmente en su propio texto dramático, sino de manera semántica y simbólica.

Recreación de procesos históricos, sociales y artísticos

En la obra de Berman que me ocupa se recrean, como hemos visto, además de algunos de los personajes históricos de la Francia del XVII, aspectos importantes de la estética y la filosofía del Barroco. También se recuperan procesos históricos y sociales determinantes para la segunda mitad del siglo. En esta recreación artística, la autora logra una suerte de síntesis de dichos procesos, sin tener que recurrir a la reconstrucción exacta de hechos particulares. Es decir que, en términos generales, la autora reelabora las tendencias y los conflictos que marcaron el siglo de Luis XIV, sin que ello la obligue a ceñir el desarrollo de la trama de *Molière* a los pormenores de la

referencialidad histórica. Logra, pues, recrear artísticamente procesos históricos significativos sin tener que anclarse en los detalles. Vienen a cuento aquí las ideas de Aristóteles, para quien la poesía, al mostrar lo verosímil y lo posible, es más abarcadora y filosófica que la limitada verdad de la Historia⁷⁰.

En las siguientes líneas intento, por un lado, analizar cómo los procesos históricos del siglo XVII francés permean la obra de Sabina Berman, y por el otro, señalar la gran cantidad de datos históricamente verificables que la autora ha aprovechado para construir a sus protagonistas. Será importante observar, también, que Berman retoma creativamente muchas de las características artísticas del teatro molieresco, con lo cual afilia y orienta su trabajo hacia una estética determinada.

Me parece muy importante señalar asimismo que en *Molière* Sabina Berman logra articular las dos tendencias artísticas e ideológicas que coexisten en la Francia del XVII (la neoclásica y la barroca), y sus correspondientes impulsos vitales, con la oposición seriedad-risa, tragedia-comedia, que se encuentra en el centro de las preocupaciones temáticas y composicionales de la obra. Desde mi punto de vista, la comedia y Molière representan una actitud más bien barroca, y en este sentido lúdica y libre, mientras que Racine y la tragedia estarían asociados al neoclasicismo y su aspiración al control, la normatividad y lo sublime.

Puede decirse además que la oposición tragedia-comedia era en buena medida un asunto que flotaba en el ambiente en la Francia del siglo XVII. Como en ningún otro momento de la historia, la separación entre la tragedia y la comedia era tajante.

⁷⁰ “Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella –que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia–, empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por ese motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular” (Aristóteles, 14, cursivas en el original).

En los siguientes capítulos analizaré estos problemas de poética histórica; de momento conviene anotar que cuando Molière nace, la comedia es un género en declive, superado por géneros más en boga, como la tragedia y la tragicomedia. Un detalle interesante, que revela la clara preeminencia de la tragedia sobre los otros géneros dramáticos, es el hecho de que incluso el gran comediante, al actuar por primera vez ante el rey el 24 de octubre de 1658, sea víctima del prejuicio que coloca la tragedia sobre la comedia: para esa gran ocasión Molière elige representar *Nicomedes* de Pierre Corneille. Paradójicamente la representación no causó el entusiasmo esperado y, dando muestras de una gran intuición, el autor del *Tartufo* pidió permiso al monarca para representar una de las pequeñas comedias con que obsequiaba a la gente del pueblo. El resultado dejó absolutamente cautivado a Luis XIV (Leal, 84-85).

Como ya se ha visto, durante el reinado del Luis XIV, el teatro es una de las principales armas de control social, así como una fuente importantísima de placer. La vida misma de la corte se vuelve un espectáculo, en el que todo deslumbra e hipnotiza. Sin embargo, es en los primeros años de este periodo histórico, en los que predominan el molinismo y la defensa del libre albedrío, cuando se desarrolla en los salones una clase libertina, librepensadora, ligada a la vertiente más tolerante de la religión católica (Pausas y Ribas, 18 y Leal, 71)⁷¹. Pero, conforme avanza el siglo, va ganando terreno la fracción de la Iglesia que había aceptado muy a regañadientes el papel protagónico del teatro y de la fiesta.

⁷¹ El teólogo español Luis de Molina (1535-1601) propuso “conciliar la presencia divina y la eficacia de la gracia con la libertad humana”. Los jansenistas, en cambio, arraigados principalmente en Francia durante los siglos XVII y XVIII, sostenían que Dios, según su propia voluntad, predestinaba a los hombres a salvarse o condenarse, sin concederle a la libertad humana mayor participación en el asunto.

Poco a poco el rey, influido en buena medida por madame de Maintenon, con quien se casa en 1684, se aleja de los espectáculos teatrales para llevar una vida devota. Así, para 1685, cuando Luis XIV muestra síntomas de decadencia física –deja de bailar y participar en los espectáculos–, la institución religiosa está en condiciones de manifestarse libre y abiertamente en contra del teatro; siendo su influencia tan importante, que no resulta desencaminado considerarla responsable, en buena medida, de la decadencia del teatro, a quien tenía por uno de sus peores enemigos. Para el final del siglo, la Iglesia y los devotos habrán ganado la batalla (Leal, 71-72, 75)⁷².

Así, tras haber sido respetado y reconocido, el teatro será definitivamente condenado y satanizado, junto a todo lo que suponga diversión o entretenimiento. Los comediantes, luego de haber vivido momentos de gloria, sufren ahora, además de la censura, una persecución cotidiana. Clara muestra de dicha situación nos la ofrece el Diccionario de Furetière, publicado en 1690, en el que los actores aparecen al mismo nivel que los verdugos, los asesinos, los charlatanes y los delincuentes. Se trata de un franco retroceso en la libertad de las costumbres y de la expresión artística, alentado tanto por los rigoristas, como por la propia reina madre y madame de Maintenon (Leal, 80)⁷³.

En la obra de Berman se recrea de manera innegable este proceso reaccionario, que busca coartar la libertad de expresión y de vida, proceso alentado en la obra por el Arzobispo Perefíxe. Recordemos que desde el punto de vista de este personaje las

⁷² Los actores italianos que trabajaban en París, por ejemplo, serán expulsados tras la representación de la comedia *La falsa puritana*, obra en que satirizaban a Madame de Maintenon. Al mismo tiempo el rey decreta que ninguna compañía podrá instalarse en la ciudad o sus alrededores sin su expreso consentimiento, lo que conllevará sin duda al empobrecimiento de la oferta teatral de la capital (Leal, 75).

⁷³ En el *Molière* de Berman, sin embargo, la reina madre no participa de esta visión del mundo, hipócrita y conservadora. En el capítulo siguiente, en el que analizaré los personajes de la obra y su filiación a determinadas posturas éticas y estéticas, estudiaré con detalle al personaje.

damas no sólo “deberían cubrirse sus escandalosos escotes” (83); piensa, además, que “Francia se divierte demasiado” (95), “Fornica demasiado, come demasiado...” (95-96). Manifiesta un claro desprecio por Molière, a quien considera sólo “un bufón”; y está convencido de que se debería “prohibir en masa la comedia” (134). Para el religioso, todo artista no es más que un ser ridículo, “desnudando siempre el corazón y exhibiéndolo en una charola para que la gente lo apruebe o no; absolutamente dependiente del gusto y el disgusto de la gente y siempre expuesto a ser el hazmerreír”. Por si fuera poco, en el cuarto acto de la obra, el Arzobispo decide acusar al comediógrafo de ser “el Anticristo” (135) e insta al pueblo, durante su sermón dominical en Nôtre Dame, a incendiar la casa de su gran enemigo. “El Dios de la Risa –afirma– está de rodillas; debemos dar de prisa el golpe definitivo. Y antes de que el mismo rey juzgue en este asunto, el pueblo devoto saldrá de misa para incendiar su casa” (136).

La reiterada oposición de la Iglesia a la representación del *Tartufo* es recreada de manera sintética en la obra de Berman. Para la Iglesia, Molière encarnaba el mal, la defensa del hedonismo en todas sus modalidades; y sus relaciones con el rey le parecían casi demoniacas. Y es que si el siglo XVII es un siglo de libertinos, lo es también de devotos, verdaderos y falsos. En el conflicto que se suscita entre ambas orientaciones ideológicas, la Compañía del Santo Sacramento, fundada en 1627, jugó un papel importante. En un principio esta Compañía tuvo como principal objetivo la práctica de la caridad hacia los pobres. Sin embargo, poco a poco empezó a mostrar otra faceta:

Con la excusa de la purificación de las costumbres, empiezan a manipular voluntades de burgueses –siempre ricos– con pasado

político ambiguo, por ejemplo, o la vida familiar de librepensadores cultos. Los miembros de la compañía espían, delatan a los ateos, alcanzando tal poder que llegarán a encarcelar o condenar a muerte impunemente (Leal, 102).

En este contexto, el estreno del *Tartufo* fue una auténtica osadía; de ahí la censura y las enormes dificultades que sufrió en cada representación. De hecho, necesitó de tres revisiones para lograr el visto bueno del rey (Leal, 102). Sin embargo, a pesar de todos los trabajos y contratiempos que Molière tuvo que arrostrar, el dramaturgo contó, en buena medida, con el pueblo como su gran aliado.

La primera versión de *Tartufo* (1664), en tres actos, formó parte de una magnífica fiesta barroca celebrada en Versalles durante una semana, de la que ya se ha hablado líneas arriba: *Los placeres de la isla encantada*. El escándalo producido por el estreno obliga al rey a prohibirla. En 1667, durante una ausencia del rey que se encontraba en campaña en Flandes, Molière estrena una segunda versión, suavizada, de su obra, con el nombre de *Panulfo o El impostor*. Nuevamente sus enemigos atacan; la obra es prohibida; el arzobispo de París no sólo dicta la orden de excomunión para cualquiera que acuda a la representación, sino que algún prelado incluso llega a pedir la muerte en la hoguera para el dramaturgo. Finalmente, tras muchos esfuerzos de Molière, el rey autoriza la representación de *Tartufo*, ahora en cinco actos. La obra ve la luz con grande éxito el 5 de febrero de 1669 (Pausas y Ribas, 33-34 y 38, Leal, 90-91).

De los datos biográficos del dramaturgo francés, Sabina Berman recupera las líneas generales más importantes: en 1662, a los 40 años, Molière se casa con Armande Béjart, joven de 17. Algunos historiadores han considerado que Armande

era hija de Madelaine, primera mujer del comediógrafo; otros, que se trataba de su hermana. Sin embargo, según Pausas y Ribas, hoy se sabe con “certeza” que eran hermanas, y aducen como prueba que la hija ilegítima de Madelaine nació en 1638, y fue registrada bajo el nombre de Francisca, mientras que Armande nace en 1645 (30).

En todo caso, lo que es un hecho es que el matrimonio de Molière con la joven actriz suscitó un gran escándalo, origen de muchos de los problemas privados y públicos que marcarán la carrera del gran comediógrafo. El actor Montfleuri, por ejemplo, presentó una denuncia ante el rey, acusando a Molière de haberse casado con su propia hija. En la ficción dramática de Berman, casi al finalizar el acto tercero, hay un diálogo entre La Fontaine y Armande en que se alude claramente a la difícil situación del comediógrafo, en buena medida ocasionada por el estreno del *Tartufo*, pero también por su “escandalosa” vida privada.

Como puede apreciarse, es claro que Sabina Berman ha realizado una investigación histórica considerable para la creación de su texto. En el prefacio a *Molière*, la autora declara que incluso antes de escribir su obra –cuando aun consideraba cuál sería la mejor forma para plantear dramáticamente el asunto que le interesaba– ya conocía de manera minuciosa la vida y la obra de Molière (74). Unas páginas adelante, en las *Notas para el montaje de Molière*, afirma que en esta obra se encuentran presentes algunos textos de Molière, así como de algunos personajes de su mundo: “Hay escenas completas tomadas de sus obras –aunque editadas–. Hay frases tuyas por aquí y por allá. Hay frases de sus amigos y sus enemigos. Y está presente, espero, su espíritu” (76).

De entre los datos históricos que Berman recupera para incorporarlos artísticamente al universo dramático quisiera añadir, sin ánimo de ser exhaustiva, los siguientes ejemplos:

Según Pausas y Ribas hacia la década de 1670 se descubre en Francia un importante tráfico de venenos –particularmente de arsénico–. Aparentemente se encontraron envueltos en el escándalo varios personajes notables, entre los que se encontraban Madame de Montespan (la favorita en turno del rey) y el propio Racine (Pausas y Ribas, 15). Por su parte, Leal afirma que por esa época el autor trágico es acusado de haber envenenado a madame Du Parc, y de haberse quedado con sus joyas; sin embargo, la muy consolidada posición de Racine lo protege durante ese trance, y la acusación no prospera (112).

En las primeras escenas del cuarto acto, el Arzobispo le hace saber a Racine que la relación amorosa que sostiene con Madame Du Parc lo vuelve ridículo, por lo que debe deshacerse de ella. “Un hombre superior –declara el Arzobispo– no puede tener nada risible cerca de sí” (138). Unas líneas adelante, el Arzobispo ordena a Gonzago que “vaya de paseo con su hermano [Racine]. Háblele de venenos” (138). Cerca del fin del acto, tras una elipsis de quince años en el desarrollo de la trama – cuando Racine ha abandonado su carrera de dramaturgo y se ha convertido en un hombre próspero, completamente establecido en la corte de Luis XIV, en la que ostenta títulos como el de “Presidente de la Academia Francesa de las Letras”, “Caballero permanente de la recámara del rey”, “Conde de Romanet”,– el autor de *Fedra* se dirige directamente al público para dar la siguiente explicación, que resulta sumamente irónica y desenmascaradora: “Muerta mi hermosa, mi amada esposa

Madame Du Parc por un envenenamiento misterioso, posiblemente una intoxicación con mariscos, ¿qué podía yo hacer, sino casarme con una condesa” (147).

Por lo demás, Sabina Berman recrea en su obra la fulgurante carrera de Racine, quien abandona el teatro para convertirse en un exitoso cortesano, dando la impresión de que su paso por el teatro hubiera sido tan sólo una etapa de trece años. En 1673, por ejemplo, ingresa a la Academia de las Letras, y en 1677 –además de casarse con una joven piadosa y de acoplar su vida a los preceptos religiosos impuestos a la corte por madame de Maintenon– obtiene el cargo de historiógrafo del rey⁷⁴. Recrea también la actitud tremendamente pasiva que asumirá Racine frente a los esfuerzos de la Iglesia por proscribir la comedia del reino. Finalmente la vida del gran trágico se consagra, por muchos años, a la virtud y al éxito en la corte, y sólo volverá a la escena teatral con tres tragedias de tema bíblico (Leal, 80, 111-112). Puede decirse que la vida de Racine se vuelve, junto con la Corte misma, más devota, aunque muchos de sus críticos más importantes consideren su devoción de los años finales como un producto de la hipocresía y la conveniencia. “Su retorno a Dios –afirma Penella en el prólogo a la *Obras selectas* de Racine– encaja demasiado bien con las exigencias de su carrera mundana y con la evolución de la corte” (25).

⁷⁴ En el prólogo al Teatro selecto de Jean Racine, Juan Penella describe así el tránsito de Racine de autor dramático a personaje oficial de la Corte: “Hay que reconocer que Racine fue un hombre con suerte en su carrera de cortesano: en realidad no tuvo que comprar como otros los beneficios oficiales que disfrutó. Y además, pudo gozarlos con todo sosiego cuando recibió la consagración definitiva como hombre público en el cargo de ‘historiógrafo del rey’, que compartió con Boileau, ante el descontento de los indignados señores de ver a dos burgueses encargados de consignar para la posteridad las grandes gestas del soberano. Pommier y Picard, después, han señalado con gran acierto el viraje esencial de la carrera de Racine estas alturas en la alternativa de tener que elegir entre proseguir su obra teatral y su función de cortesano y cómo se queda con esta última. Con ello se convertía definitivamente en una personalidad oficial y abandonaba el título prestigioso, aunque no del todo claro, de autor dramático, para convertirse en el memorialista del reino” (24,25).

De los datos históricos de la vida privada de Molière se incorporan también gran cantidad de sucesos: la infidelidad de Armande, su joven esposa; la temprana muerte de su primogénito; la afección pectoral progresiva, probablemente tuberculosis, que lo lleva a la muerte; la pérdida gradual del favor del rey; la fructífera colaboración artística con Lulli⁷⁵, entre muchos otros. No quiere decir esto, como ya se ha dicho, que la obra de Berman se apegue rigurosamente a la verdad histórica. Hay desde luego un gran número de situaciones que son enteramente producto de la imaginación de la autora, junto a otras que, aunque tienen como base una verdad histórica, se encuentran ficcionalizadas⁷⁶.

Finalmente quisiera señalar algunas de las características más importantes del teatro molieresco que, desde mi lectura, son retomadas creativamente por Sabina Berman. Destaca la amargura con que muchas veces construye Molière la comicidad. Sus obras, divertidas en su forma externa, tratan asuntos graves y frecuentemente tristes. Muchos críticos han señalado que las grandes obras de Molière, a las que Leal llama “comedias negras”, están construidas con una buena dosis de pesimismo. Ejemplos notables de ello son, sin duda, *Tartufo*, *Don Juan*, *El Misántropo*, *Jorge Dandin* y *El avaro*. Se trata de obras que, siguiendo la línea abierta por *La escuela de las mujeres*⁷⁷, intenta desentrañar los defectos y excesos de la falsa moral de la época;

⁷⁵ Lulli y Molière trabajaron juntos en nueve comedias-ballet, de entre las que destacan *Psique* y *Los amantes magníficos*. En ellas, la música, la danza y el texto formaban un todo coherente e inseparable. Molière participó como autor, actor, bailarín, cantante y director de escena (Leal, 92).

⁷⁶ Puede pensarse, por ejemplo, que Sabina Berman pudo haber tenido conocimiento del incendio que ocurrió en el Teatro del Marais en 1644 –incendio que supuso una catástrofe financiera para la compañía de Montdory– (Leal, 74) para adaptarlo a la ficción dramática, donde el pueblo, enardecido por el Arzobispo, incendia y saquea el teatro de Molière.

⁷⁷ Con esta obra, estrenada en 1662, comienza el ciclo de obras de Molière contra la hipocresía. En ella, el dramaturgo tiene la audacia de evidenciar lo retrógrado de la relación marital, tal como la preconiza la Iglesia; posición ética que le valdrá constantes ataques por parte de las autoridades eclesiásticas y de los falsos devotos, quienes ya de suyo desconfiaban del teatro y se oponían a él. *La*

“dejando al descubierto los poderes fácticos –religión, sectas, manipulaciones cortesanías, envidias, corrupción– que fomentan dichos excesos” (Leal, 87). En el *Molière* de Berman, la recreación metateatral del *Tartufo* busca construir efectos igualmente desenmascaradores. Asocia al Arzobispo, y por tanto a la Iglesia que él representa, con el personaje de Tartufo, con su hipocresía y sus oscuros intereses.

Si la comedia francesa, en general, se nutría de fuentes italianas y españolas, a partir de Molière saca sus personajes directamente de las calles, y los sube al escenario. A partir de *Las preciosas ridículas*, el comediógrafo agregará a sus obras un nuevo factor de interés general y, al mismo tiempo, de peligro: la actualidad de los asuntos que aborda. “Lo cómico y lo crítico –señala Leal– salen del patio de butacas, y el público lo reconoce” (105). Por lo demás, asegura el académico, “el interés por teatralizar la realidad se convierte en Molière en una obsesión que se traduce en las contradicciones íntimas de los personajes, de donde resulta su profunda humanidad y su ambigüedad” (105).

La visión del teatro como mundo (*teatrum mundi*), tan propia de la estética barroca, aparece en diáfana progresión en el teatro de Molière. En *El misántropo*⁷⁸, por ejemplo, se concibe a la sociedad como un gran teatro en el que todo el mundo actúa, salvo Alceste –personaje que rechaza las convenciones sociales, por considerarlas tan falsas como los hombres que se adaptan a ellas–. Veamos un fragmento de la primera escena del quinto acto:

escuela de las mujeres es, además, la primera comedia barroca escrita en cinco actos, como las grandes tragedias, que constituye de un espectáculo por sí misma, de manera autónoma (Leal, 99-100).
⁷⁸ *El misántropo* se estrenó en 1666. La tibia recepción del público lleva a Molière a escribir ese mismo año *El médico a palos*; obra en la que vuelve a la farsa popular y que es recibida con grande éxito (Leal, 89).

ALCESTE: ...Él [Oronte], que pasa en la Corte por hombre honrado, con quien sólo he sido sincero y franco, vino a mí sin yo quererlo, con ansia presurosa, a pedirme opinión sobre unos versos que ha hecho, y, porque lo considero con rectitud y no quiero hacer traición ni a él ni a la verdad, ayuda a que me abrumen con un delito imaginario, ¡y se convierte entonces en mi mayor adversario! No lograré nunca que su corazón me perdone ¡por no haberme parecido bueno su soneto! Pues los hombres, ¡pardiez!, son así. ¡La vanidad los arrastra a semejantes actos! ¡Estos son la buena fe, el virtuoso favor, la justicia y el honor que encuentra uno de ellos! Vamos; es ya soportar demasiados sinsabores que nos crean; marchémonos de este trampantojo y de esta madriguera. Puesto que vivir entre hombres es vivir, ¡felones!, entre lobos, no volveré jamás a vivir con ellos (Molière, 583).

El misántropo, extraña comedia marcada por una seriedad inaudita, es considerada por la crítica actual como uno de los textos cumbre de Molière. Claro ejemplo de ello es el interés que ha suscitado entre directores de escena contemporáneos. Ingmar Bergman, por ejemplo, la montó en cuatro ocasiones, con visiones distintas cada vez (Leal, 89).

De manera muy amplia y abarcadora, puede decirse que Molière trabaja con una amplísima gama de tonos y matices. Maneja muy diversos registros del humor y de la risa. Emplea lo mismo procedimientos de la farsa que recursos ingenuos y populares, como “garrotazos, cachetes, disfraces, piruetas...” (Pausas y Ribas, 36-37). Transita libremente de la comedia negra o pesimista a la farsa⁷⁹, pasando por la comedia y la comedia-ballet –género dramático creado por él mismo– en el que integra, sobre todo al final de cada acto, la música y la danza, con el deseo de que concluyan con mayor brillantez o de romper con el tono grave o pesimista que caracteriza muchas de sus obras. No ahondaré de momento en las formas de la risa que aparecen en la obra de Berman, ya que me ocuparé de ello más adelante, cuando

⁷⁹ Leal considera, por ejemplo, que el comienzo de *El enfermo imaginario* se acerca al esperpento de Valle-Inclán o al “tenebrismo costumbrista” (97).

analice la configuración artística de los personajes protagónicos, que encarnan, como una especie de alegoría, los géneros fundamentales del drama: la tragedia y la comedia. Sin embargo, quisiera dejar apuntado que la acumulación, como procedimiento artístico ligado a la comedia, es otra característica del teatro molieresco –véase, por ejemplo, *El enfermo imaginario* y *Tartufo*– que Sabina Berman recupera para su propio texto dramático.

Me parece, finalmente, que tanto Molière como Berman comparten más que una serie de recursos artísticos y la inclinación a la comedia. Comparten una actitud ética. En ambos creadores alienta la misma actitud contestataria: una firme lucha contra el *status quo* y un claro rechazo a la hipocresía.

Capítulo 3

TRAGEDIA Y SERIEDAD

Presentación

En *Molière* no sólo se tematiza, de manera especialmente significativa, como problema central, la oposición tragedia-comedia, seriedad-risa, sino que además, dicha oposición se encuentra en la base misma de su composición artística. Se trata no sólo del enfrentamiento de dos géneros del drama, con sus importantes diferencias composicionales, sino de dos orientaciones distintas ante la vida; dos visiones de mundo que han estado presentes y en conflicto a lo largo de la historia de la cultura en Occidente.

En el prefacio a la obra, en el que Sabina Berman narra la génesis de su texto dramático, aparecen los primeros datos que permiten reconocer la trascendencia de dicho conflicto. Me detengo en este paratexto toda vez que, tal como lo explica Genette, el prefacio autoral cumple la función cardinal de “*asegurar al texto una buena lectura*” (Genette, 168)⁸⁰. En él, efectivamente, la autora ofrece una importante guía de lectura. Cuenta que la obra comenzó a escribirse una mañana en que conversaba con Antonio Serrano sobre un asunto que la preocupaba: “la enemistad entre la Comedia y la Tragedia”; géneros dramáticos que suponen dos actitudes diferentes ante el mundo. La pregunta que entonces surgió –según narra la autora–

⁸⁰ “El prefacio autoral asertivo original, que resumiremos como *prefacio original*, tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura*. Esta fórmula simplista es más compleja de lo que puede parecer, puesto que se deja analizar en dos acciones, de las cuales la primera condiciona, sin garantizarla, la segunda, como una condición necesaria y no suficiente: 1. *obtener una lectura*, y 2. *obtener que esta lectura sea buena*. Estos dos objetivos, que los podemos calificar, el primero, como mínimo (ser leído) y, el segundo como máximo (--- y si es posible, bien leído) están evidentemente ligados al carácter autoral de este tipo de prefacio (siendo el autor el principal y, a decir verdad, el único interesado en una buena lectura)...” (Genette, 168).

fue: ¿cuál, de entre ambas posturas, es la visión más verdadera?, es decir, ¿cuál es la actitud más entonada con la Naturaleza? (73). La primera respuesta de Antonio Serrano, quien más tarde se encargaría de la dirección escénica de *Molière*, fue: “la visión trágica (...), puesto que después de las fiestas y los orgasmos, los amigos y la risa, vamos a morirnos todos”. A ello Sabina Berman replica: “–Pero el mundo nos sobrevivirá, a uno tras otro (...), repleto de orgasmos y colores” (73).

En el primer acto de la obra, el personaje del Arzobispo plantea este problema central en los siguientes términos: desde su punto de vista, la felicidad de Molière procede del favor del rey de Francia, de donde se derivan todos sus dones; por su parte La Fontaine afirma que la alegría del cómico proviene, “como la Gracia de los santos, también de Dios” (84). Finalmente, como ya hemos visto, se cruza la apuesta entre el Rey y el Arzobispo sobre un asunto mucho más trascendente que la risa del gran comediante: “estamos apostando –afirma el religioso– si la alegría de un cómico es una máscara: una superficie bajo la cual lo que hay es un rostro sufriente, *que es por lo demás el rostro verdadero, inescapable, de nosotros todos, los simples mortales*” (las cursivas son mías, 85). En esta escena se perfilan dos posturas radicalmente opuestas: la que considera la risa del ser humano un asunto accesorio, circunstancial, “una máscara”, que proviene de elementos externos al hombre. Y la que piensa la risa no sólo como algo inherente al ser humano, esencial, sino como un rasgo de origen divino.

En el fondo de estas posturas ante la risa subyacen visiones del mundo aún más apartadas, si se puede: para la primera la vida es y debe ser un asunto grave, serio, y sólo de esta manera solemne se deben enfrentar sus vicisitudes. Hay, desde esta perspectiva, que podríamos llamar de la pesadez, mucha mayor dignidad en el dolor

que en la alegría, en la tragedia que en la comedia. Esta manera de concebir el mundo y el arte es defendida a lo largo de toda la obra tanto por el Arzobispo como por Racine, aunque existan importantes matices que los diferencian, y que estudiaré más adelante.

Ahora bien, si volvemos a la apuesta que da lugar a buena parte de la acción dramática veremos que de ella se desprende una pregunta gigantesca: ¿cuál es el rostro más auténtico de los seres humanos?, ¿es la risa sólo una máscara que oculta un rostro sufriente, el verdadero rostro de los hombres? *Molière* es la respuesta artística a esa pregunta; respuesta desde luego mucho más compleja que las aportadas originalmente, en amistosa conversación, por Serrano y Berman. Por lo demás, como veremos en las siguientes páginas, con esta obra la autora se integra al concierto de voces que han asumido un punto de vista frente a estas preguntas esenciales, y establece un diálogo polémico con ellas.

La seriedad y la risa

La seriedad y la risa, en tanto que fuerzas vitales fundamentales, se han manifestado, a lo largo de la historia, en muy diversas formas del arte y la cultura. En el teatro, en particular, tienen su expresión más importante y clara en la tragedia y la comedia; géneros dramáticos casi siempre concebidos como radicalmente diferentes, antitéticos, en “irremediable conflicto”, que –en la obra que nos ocupa– encarnan sus dos personajes protagónicos: Racine, el gran trágico del siglo XVII francés, y Molière, el gran cómico. Sin embargo, como se verá más adelante, en *Molière* las formas serias y graves de expresión se presentan en estrecha relación, casi simbiótica, con lo oficial,

al servicio del poder. Se trata por tanto de una forma particular de seriedad ligada en orgánica conexión a las clases dominantes⁸¹.

En un primer momento pareciera evidente que la pugna se da específicamente entre la tragedia neoclásica francesa –o la visión que la autora tiene de ella– y la comedia –o a cierto tipo específico de comedia–, y que la forma trágica es vista bajo una luz que la superficializa. Sin embargo, considero que la oposición central de la obra trasciende lo meramente genérico; busca contrastar, además de las posibilidades de dos géneros del drama –en un momento histórico específico– dos actitudes existenciales y sociales vigentes en nuestros días. En este sentido, me parece que el texto de Berman trae a la escena una disputa que, aunque atañe a los géneros mencionados, está fuertemente enraizada en las concepciones sociales de la risa, lo serio, lo grave, lo alto, lo ridículo, lo vergonzoso, lo digno, lo indigno, lo noble, etcétera.

En términos generales las estéticas serias y las de la risa han tenido distinta categoría cultural. Lo serio se ha ligado a lo bello, a lo espiritualmente elevado, a lo trascendente. Por el contrario, las estéticas de la risa, que con frecuencia enfrentan al poder, han sido ignoradas por la cultura académica oficial; y cuando el poder acepta la risa, es vinculándola a lo que considera la más alta misión del arte y la literatura: educar, corregir los vicios... En resumen se puede hablar de una actitud hostil de la cultura oficial hacia la risa; y es posible, partiendo de Aristóteles, rastrear históricamente dicho desprecio (Beltrán, 200-202).

⁸¹ Mientras que ciertas formas de la risa, aquellas que propugnan por una “dimensión igualitaria y libre del mundo”, que buscan no marcar las distancias sociales, sino destruirlas, construyen una vertiente estética que no le es útil al poder ni a los poderosos (Beltrán, 201).

En las siguientes líneas me propongo revisar –en dos grandes ciclos de la historia del teatro, pertenecientes, sin embargo, a la misma tradición clásica– algunas de las características más significativas de la composición trágica, en tanto que forma dramática privilegiada de la seriedad y de lo grave. En un primer momento me ocupo de la *Poética* de Aristóteles –obra que intenta sistematizar la estética en la época clásica griega y que, como es bien sabido, ha tenido una influencia extraordinaria en la historia de las ideas estéticas de Occidente–, y de la *Epístola a los Pisones* de Horacio –importante vía para la difusión, de manera más o menos transformada, de las ideas de Aristóteles–. Más adelante me detengo en la concepción neoclásica francesa de la tragedia, cristalizada en la *Poética* de Nicolas Despréaux Boileau – autor de una de las teorías literarias más importantes de la doctrina clásica del siglo XVII, quien legisló basándose tanto en la Razón, como en la autoridad de los antiguos, con Aristóteles a la cabeza–.

Es necesario aclarar, sin embargo, que no es mi intención revisar en detalle las propuestas poéticas de cada teórico, sino presentar de manera condensada cuál pudiera ser el origen de algunas ideas sobre el género trágico con las que trabaja Sabina Berman en su obra; si bien resulta obligado reconocer que la autora, en buena medida, esquematiza y banaliza algunas de estas ideas.

En otras palabras, esta revisión de la forma trágica me servirá para desentrañar el modo en que Sabina Berman la retrabaja, haciéndola encarnar en el personaje Racine. Con lo cual podré explicar qué tipo de valores éticos y estéticos se encuentran representados en Racine; cómo se sitúa este personaje frente a la tradición; qué formas del arte propone; qué valores morales enarbola; y qué actitud vital asume, tanto frente al arte como frente al poder político y eclesiástico.

Desde luego, la idea de tragedia que construye Sabina Berman no es válida para todas las épocas o periodos de la historia literaria; no se corresponde con las grandes tragedias de la Grecia clásica, o isabelina, ni con muchas conceptualizaciones fundamentales de la tragedia y lo trágico. Tiene, sin embargo, rasgos que la ligan con las condiciones particulares, sociales y artísticas, de la Francia de Luis XIV y el clasicismo. Será necesario, pues, detenerse especialmente en este periodo de la historia.

Finalmente, dentro de este mismo capítulo, busco desentrañar el otro tipo de seriedad que se configura *Molière*: la terrible gravedad del poder eclesiástico encarnada en el Arzobispo. Se trata de una orientación ideológica que, si bien comparte ciertos valores éticos con el personaje Racine, representa una fuerza dramática diferente, una voz social con características propias.

Una vez concluido este capítulo centraré mi mirada en la comedia y las formas estéticas de la risa puesta en movimiento en el texto de Berman. Atenderé, también en este caso, a los valores ideológicos asociados a la comedia y a los personajes que la encarnan, con Molière a la cabeza.

La tragedia como problema estético

Una visión histórica

Nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo de Grecia y Roma. No en todos sus aspectos (...) Pero en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos.

Gilbert Highet

La tragedia en el pensamiento clásico

Antes de revisar las ideas de Aristóteles acerca de la tragedia, me parece importante tener en cuenta, a manera de marco general, algunas de las consideraciones de Juan David García Bacca al *Arte Poética* del estagirita⁸². Señala el estudioso español que dicha obra, construida como una ontología de las obras poéticas, es también un arte moral (XVI). Y explica que para el heleno clásico el valor supremo que orientaba sus acciones era la *bondad-bella-de-ver*. Valor complejo, percibido unitariamente, en el que se observa con claridad la íntima relación que existía entre estética y moral, entre bien y belleza. De donde surge también el más alto valor poético, el imperativo que rige a la tragedia: imitar a los *esforzados-y-buenos* (evitando a los *viles-y-malos*). “La base vital –afirma García Bacca– de ética y poética es la misma: ser esforzado y no villano. Sólo que la ética toma la base vital en su estado natural, y la poética en su estado de reproducción artística” (LXXX-LXXXI).

Ya desde la Antigüedad clásica, se ha visto en la tragedia el género superior por excelencia, el de mayor dignidad y valía. Para Aristóteles era sin duda la forma

⁸² Para referirme a la *Poética* de Aristóteles sigo la edición de la UNAM, en versión de Juan David García Bacca. Las cursivas, salvo que se indique lo contrario, pertenecen a la edición citada.

suprema del arte poético –más grande incluso que la epopeya, el otro género de su preferencia– (47)⁸³. Por su parte Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, guarda un claro vínculo con las ideas aristotélicas, ya que comparte con el heleno varios de sus principios. De entre los muchos principios aristotélicos presentes en la obra horaciana se encuentra el de la primacía del teatro frente a los demás géneros; el estudio de la epopeya sólo en función de las luces que pueda dar a la obra dramática; y la idea de que la diferencia entre los géneros da lugar a una apreciación jerárquica, de subordinación, de unos frente a otros⁸⁴.

Desde la perspectiva clásica, la tragedia representa las acciones de hombres mejores que los normales⁸⁵: Para Aristóteles, la tragedia “*Es (...) reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado...*” (8-9). Horacio reconoce también la importancia capital que tiene la acción, como principio organizacional de los hechos; la importancia de la mimesis, como imitación de las acciones; y la necesidad de coherencia entre las partes que constituyen la tragedia. Por lo demás, el filósofo griego divide la poesía según el carácter de los poetas⁸⁶, ocupando los trágicos el lugar de mayor grandeza y dignidad: “Y la poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables

⁸³ La tragedia tiene todo lo que la epopeya, pero consigue su fin en una extensión menor; la epopeya resulta menor en unidad, de ahí que de una epopeya se puedan sacar muchas tragedias... por lo tanto, la tragedia es superior a la epopeya (Aristóteles, 47).

⁸⁴ No me detengo en todas las coincidencias que hay entre ambos poetas, porque sería innecesario y prolijo. Buscaré, más bien, señalar algunos de los matices que diferencian ambas poéticas; los puntos, significativos para esta investigación, en que las ideas del filósofo latino se alejan de las de Aristóteles.

⁸⁵ En el capítulo 15, Aristóteles afirma: “... la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros...” (23).

⁸⁶ En el capítulo 9 de la *Poética*, Aristóteles explica cuál es la naturaleza de la actividad del poeta, definiéndolo como quien elabora argumentos, más que versos: “...resulta claro que el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones” (15).

representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquellos con himnos y encomios” (5-6). Al ocuparse Horacio de la utilidad o fin del poeta y la poesía, afirma que el poeta perfecto es el que logra que su obra tenga el doble fin de dar placer y ser útil: “Todos los votos se los lleva el que mezcle lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye” (141)⁸⁷.

En cuanto a los caracteres representados en el teatro, Aristóteles considera que deben cumplir con ciertas condiciones, entre las cuales destaca la ejemplaridad. “... dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos la peculiar figura del original la hacen semejante, pero la pintan más bella” (García Bacca, LXXXI-LXXXII).

Quisiera señalar ahora algunos rasgos importantes tanto de la estructura de la trama en la tragedia, como de sus efectos emocionales. La tragedia busca producir en el espectador temor y compasión. No sólo reproduce imitativamente una acción completa, es también reproducción “de lo tremebundo y de lo miserando” (Aristóteles, 15). El terror ante lo tremebundo y la conmiseración ante lo miserable son afectos que –explica García Bacca– constituyen los extremos en la cadena sentimental real. Así, frente a la tragedia, el público experimenta, por un lado, terror ante el peligro que suponen los dioses o potencias divinas, que pueden disponer y transformar nuestra propia vida, según ocultos designios y sin posible defensa por nuestra parte (XLV); y

⁸⁷ “La utilidad, –explica Aníbal González– que se encontraba entre los principios Aristotélicos y de la escuela peripatética, reside en el contenido pragmático-moral-filosófico: en los hechos, en las costumbres, en las cosas auténticas de la vida. El placer en cambio se consigue especialmente con la ficción, con invenciones fantásticas y en ocasiones absurdas” (34).

por el otro, compasión, conmiseración, ante la miseria, sentimiento que se genera al caer en la cuenta de que “por ser semejantes al desgraciado nos puede sobrevenir lo que a él le está pasando” (XLVI)⁸⁸.

Sobre las partes que constituyen el argumento trágico intrincado (superior al argumento simple), Aristóteles afirma que son tres: peripecia, reconocimiento⁸⁹ y acontecimiento patético o *pasión*. Este último es una acción que hace morir o sufrir, “es una acción perniciosa y lamentable, como las muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes” (17). Y el héroe es el personaje que, “sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error de esos que cometen los puestos en gran fama y posteridad” (19). De donde surge el efecto propio de la tragedia: reproducción mimética de hechos que producen temor y piedad. Por tanto, para que una trama sea bella debe “trocar la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa, sino a causa de grande yerro de personaje tal cual el dicho o de otro mejor más bien que peor” (19)⁹⁰.

⁸⁸ “La semejanza en realidad constituye el fundamento real del afecto ínfimo o extremo inferior, que es el de la *conmiseración*; mientras que nuestra *inferioridad* frente a Dios, a los Dioses y potencias mágicas o sobrenaturales hace de fundamento del otro afecto extremo: el de terror por lo tremebundo. Y entre *Dioses y ser natural*, extremos en el orden del ser, está colocada la realidad humana” (García Bacca, XLVI).

⁸⁹ Llama Aristóteles “peripecia” a “la inversión de las cosas en sentido contrario”. Y tal inversión puede ocurrir, continúa Aristóteles, por necesidad o por probabilidad, como en *Edipo*, donde “el que vino a confortarle y liberarle del temor que tenía por lo de su madre, en habiendo mostrado quien era, le causó contrario efecto” (16). En cuanto al reconocimiento, “como su nombre lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura. Y bellísimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia, como es de ver en el *Edipo*” (16). El “reconocimiento con peripecia traerá consigo compasión o temor” (17).

⁹⁰ En opinión de Steiner, aunque hay algunos ejemplos de tragedias donde hay redención, como las *Euménides* o en *Edipo en Colona*, en términos generales el teatro trágico gira alrededor de una catástrofe. El investigador considera de importancia axial el hecho de que “Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (13). Además desde su punto de vista otro rasgo fundamental es que los hechos sean irreparables: Edipo no vuelve a ver, ni recupera su cetro. Y que sólo en algunos casos,

En este sentido, la fábula trágica se muestra como la revelación del proceso lógico –causalmente ligado– que une íntimamente la acción desacertada del héroe con su fin desgraciado; es decir, como la evidencia de las consecuencias nocivas del error trágico que, aunque ignoradas, se suceden necesariamente. Por lo tanto, la necesidad que vertebra el proceso trágico tiene su origen en la acción desacertada y se desarrolla a lo largo de dicho proceso. Hay, además, en el proceso del héroe una importante transición desde el desconocimiento hacia el conocimiento, aunque ese conocimiento no lo libere de la destrucción.

El temor y la compasión pueden surgir del espectáculo, pero deben nacer, sin duda, de la composición misma de la trama. “Hay casos –señala Aristóteles– en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta” (20). Y unas líneas adelante, reflexiona sobre la relación que deben tener los personajes que intervienen en “el entramado de los hechos”. Para producir horror es mejor que las acciones ocurran entre personas amigas, “como cuando hermano mata o está a punto de matar o de hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo” (21).

En cuanto a las funciones que debe cumplir el coro, testigo de la acción, Horacio propone que realice ciertas tareas específicas, que no aparecen en Aristóteles, y que tienen fuertes implicaciones de tipo ético: “Debe favorecer a los buenos y aconsejarles amistosamente, guiar a los airados y amar a los que se muestren temerosos de cometer alguna falta; debe alabar los manjares de una frugal mesa, la

tras la destrucción se llega a un “cierto reposo incomprensible” (13). Anota también, como característica fundamental, que el castigo recibido supera la culpa. Siguiendo su lógica, no se trata de apelar a la inocencia del héroe, sino de describir la magnitud de los sufrimientos, que de alguna manera lo purifican (14).

justicia sana, las leyes y la paz abridora de puertas, debe guardar los secretos, suplicar a los dioses y rogarles para que la fortuna vuelva a los desgraciados y se aparte de los soberbios” (135-136). Debe ser, en resumen, el representante de la piedad y la moderación.

En el capítulo 22, el estagirita se ocupa de las características que debe tener la expresión poética trágica. A su parecer, la dicción debe ser clara, sin ser baja. Y aquí aparecen dos extremos que exigen del poeta un término medio. “Según esto la dicción sería superlativamente clara si se compusiera de nombres ordinarios, mas entonces fuera baja”. Por el contrario, será majestuosa y alejada de lo vulgar si se compone de nombres extraños al uso. Pero de componerse sólo con ellos resultará en un enigma o barbarismo. “Hay, pues, que mezclar de cierta manera todo esto; porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra ornamental y demás por el estilo hacen que la dicción no sea ni común ni baja, mientras que el nombre de uso dominante la volverá clara” (36). Hay que buscar el equilibrio perfecto entre ambos extremos; de lo contrario se caerá en el ridículo, y será como si de intento se emplearan los recursos (“metáforas, palabras peregrinas y demás especies por el estilo”) para hacer reír (36). Finalmente Aristóteles insiste en que la tragedia, lo mismo que la epopeya, debe tener “bellos discursos en bello lenguaje” (39).

Interesa resaltar aquí un último rasgo de la tragedia, desde la propuesta de Aristóteles, rasgo que ha trascendido hasta nuestros días: la preferencia de cierta idealidad frente a la realidad. El enunciado del que se desprende esta idea es muy breve: “Tal vez sea imposible el que haya hombres tales como Zeuxis los pintó, pero los pintó mejores, que es preciso que el modelo supere lo real” (45). La nota de García Bacca a propósito de este pasaje resulta esclarecedora: “El valor de poesía es superior

al de historia, es decir: a la ciencia o técnica de presentar las cosas exactamente, si fuera posible, como fueron. La poesía las presenta como *debieran ser*, y el *deber ser* es siempre superior al *ser de hecho*. El *deber ser* hace de paradigma o modelo” (xxxvii, n 237).

Finalmente, no quisiera dejar de comentar que Aristóteles, al revisar los orígenes y la evolución del género trágico, señala que “la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad” (7). Así pues, desde esta perspectiva, el género superior por excelencia guardaría en sus orígenes un claro vínculo con la sátira⁹¹. Sin embargo, a juzgar por la falta de atención que Aristóteles le dispensa, el fenómeno no trasciende ni deja mayores huellas en el género; esto es que, de ser así, ni el tono satírico ni el vocabulario cómico de los orígenes de la tragedia habrían dejado en ella ningún rastro.

La tragedia neoclásica francesa

Para George Steiner, el neoclasicismo surgió con los poetas y eruditos del Renacimiento italiano, partiendo de una comprensión imperfecta de Aristóteles y Horacio. Sus mayores expositores, Escalígero y Castelvetro, establecieron preceptos e ideales que marcaron en buena medida el desarrollo del teatro occidental, apelando siempre a la “autoridad” y al “sentido común” (Steiner, 21).

En Francia, la doctrina neoclásica, que cristaliza en el pensamiento de Nicolás Boileau (1636-1711), se formó en la primera mitad del siglo XVII, con gran influencia

⁹¹ En opinión de García Bacca, sin embargo, no es posible estar seguros de que esta teoría de Aristóteles sea correcta. La evidencia, afirma, parece estar contra ella. Ver la nota 36 a la *Poética* (ix).

de las ideas suscitadas por el “descubrimiento” en Occidente de la *Poética* de Aristóteles. Obra de la que los comentaristas italianos del XVI extrajeron un conjunto de reglas, que los teóricos del clasicismo francés presentaban como extraídas de la Razón misma y de la autoridad de los antiguos (González, 46-47)⁹².

En sus orígenes, el neoclasicismo está ligado al triunfo de la lengua francesa. A partir del siglo XVI comienza una “campana lingüística” a favor del idioma. Poco a poco el francés se va imponiendo como lengua educada y culta, adecuada para la expresión literaria, filosófica y científica. Hacia 1620, en un proceso de maduración, lo que se busca es la pureza y la dulzura de la lengua; búsqueda muy cercana al movimiento estético llamado “purismo”. La Academia Francesa realza y afirma este fenómeno. Por su parte, la élite culta considera que la lengua debe ser clara, pero sobre todo elegante. Este proceso llega a su apogeo en el reinado de Luis XIV, en que los teóricos imponen sus normas y la lengua se ennoblece y codifica (Padilla, 99-101).

En el ámbito de las letras se vive un auténtico furor doctrinario que da origen a un buen número de artes poéticas⁹³. La llamada doctrina clásica proclama tanto la primacía de la razón como la necesidad de las reglas. Y a partir de esta concepción

⁹² Para Aníbal González, las fuentes literarias del *Arte Poética* de Boileau son muchas: “en primer lugar, las *Poéticas* de Aristóteles y de Horacio, especialmente la de éste, de quien cita casi textualmente unos 150 versos. Pero Boileau también ha leído la *Poética* de Escalígero, que él tenía en su biblioteca, la de Ménardièrre, cuyo primer volumen había aparecido en 1640; toma muchos datos del libro *Pratique du Théâtre* de Aubignac, publicado en 1657, y muy probablemente utiliza las *Reflexiones* sobre la *Poética* de Aristóteles escritas por el padre Rapin y publicadas varios meses antes que la obra de Boileau” (48). Sin embargo, Pocock considera que Aristóteles era sin duda un nombre de gran autoridad, aunque muy poca gente lo habría podido leer en el original, y que el estudio de las numerosas traducciones y comentarios latinos hubiera sido marca de pedantería impropia de un *honnête homme*. La primera traducción francesa apareció en 1671 (Pocock, 85).

⁹³ Antes del *Art poétique* de Boileau, del que me ocuparé con cierto detalle un poco más adelante, y que constituye una especie de síntesis fundamental de las ideas de su época, hubo otros tratados importantes sobre la tragedia; destacan: *L’art de la Tragédie* de Jean de la Taille, el *Art Poétique* de Vauquelin de la Fresnaye, *Le Discours sur la tragedie* de Sarrasin, *la Poétique* de la Menardièrre, *La pratique du théâtre* de L’abbe d’Ubigaac, los *Discours* y *Examens* de Corneille, entre otros. Por lo demás, a partir de la Querrela del *Cid*, los tratados poéticos se centran en el estudio de la tragedia, en ellos se desarrolla un aristotelismo, aunado a los requerimientos modernos del decoro y la grandeza heroica (Padilla, 123).

intelectualista del arte se resolvieron cuestiones tan importantes como el de la utilidad del arte. Además, desde esta perspectiva, las obras maestras eran el resultado del trabajo que se sometía a dichas reglas; del conocimiento del artista de la técnica y las normas (Padilla, 105).

Para Zuber y Cuénam, el teatro es sin duda una de las expresiones más elevadas del clasicismo francés. Y muchas de las preocupaciones de carácter estético de la época giran en torno de cómo debe ser la obra dramática. No es de extrañar, por tanto, que el deseo normativo imperante se desplegara en toda su magnitud alrededor de este género de la literatura, en búsqueda de lo que podría denominarse como “teatro regular”, que hoy llamamos clásico. A la tragedia, género considerado por los estetas como noble y serio por excelencia, la doctrina le impone, además de las famosas reglas de las tres unidades, la unidad de tono, la idea de verosimilitud, y la regla del decoro que exige el respeto de las buenas costumbres (Padilla, 110). Este conjunto de normas constituye una de las singularidades de la tragedia francesa del XVII.

El principio de la unidad de tono, aunque no parece haber sido formulado exactamente como una norma, ciertamente subyace al deseo neoclásico de purificar la escena mediante la separación absoluta de lo vulgar y lo grotesco, de lo sublime. Se trata de un principio fundamental para la tragedia neoclásica –que la vuelve esencialmente diferente de la tragedia clásica griega, o isabelina⁹⁴. Padilla Chasing,

⁹⁴ En la escena isabelina, por ejemplo, los bufones lograron su carta de naturalización en la obra trágica. Otro tanto ocurre con las libertades que se tomaron los dramaturgos ingleses en cuanto a la recreación del espacio y el tiempo: en unos instantes la acción se traslada de Roma a Egipto, y los personajes envejecen en el tránsito de un acto a otro. Sin lugar a dudas puede afirmarse que los dramaturgos isabelinos violaron cada una de las normas del neoclásico: faltas a las unidades, prescindieron del coro y combinaron a placer los elementos cómicos y los trágicos; no habiendo ni matiz emocional ni recurso a su alcance que les fuera extraño. “Al genio de la tragedia griega o, mejor

siguiendo el texto de D'Aubignac (1657), en el que en buena medida se sintetiza lo dicho sobre la doctrina francesa en su momento, afirma que la tragedia se entendía como la antítesis absoluta de la comedia⁹⁵. Por su parte, George Steiner señala que la escena francesa de la época, al prescindir de grandes libertades, entre ellas justamente la de reunir elementos trágicos y cómicos, consiguió una economía expresiva y una pureza de lenguaje que alcanzó sus más altos vuelos con Racine, aunque a costa de una porción importante de vida (Steiner, 48).

Los teóricos franceses, que elevaron a principio universal la diferencia entre ambos géneros, exigieron a cada uno, en su afán por encontrar la perfección, unidad tonal. Dentro de este horizonte, pues, la tragedia es un poema grave, serio y magnífico, en el que se desarrollaba una situación sublime, cuya acción desembocaba generalmente en la catástrofe, y cuyos personajes respondían al ideal de grandeza

aún, a su versión latina inferior, Shakespeare opuso una concepción rival de la forma trágica y una magnificencia rival en la ejecución” (Steiner, 23). Por lo demás, razones de orden práctico fomentaron su alejamiento de los modelos clásicos: la necesidad de ganarse la vida trabajando para un público que prefería la aventura, los excesos tragicómicos, y que se deleitaba con los bufones, la acrobacia y la brutalidad de la acción física. Y no se trata sólo de un teatro popular, un genio como Shakespeare “utilizó las formas teatrales con un maravilloso pragmatismo, modelándolas según su necesidad. Lo real y lo fantástico, lo trágico y lo cómico, lo noble y lo vil están presentes por igual en su captación de la vida” (Steiner, 24). Por lo demás, el propio Steiner explica que, aunque la distancia entre el teatro isabelino y el gusto neoclásico no puede ser más grande, y desde una perspectiva moderna de lo dramático, muy condicionada por el teatro shakesperiano, resulte difícil comprender la vertiente clasicista, sería necesario recordar que el conocimiento del teatro griego era muy fragmentario: había pocas traducciones de Esquilo, y a Eurípides se lo conocía por las versiones de Séneca.

⁹⁵ La tragedia, además de presentarse como la antítesis de la comedia, era fuertemente contrastada con la tragicomedia, género irregular por excelencia, y uno de los predilectos de la estética barroca. Como se vio en el capítulo sobre el Barroco, se trata de un género que requiere de acciones múltiples, de diversos decorados, de escenas sangrientas y eróticas, y que echa mano de una gran espectacularidad. Por lo demás, mientras que la tragicomedia triunfó durante los primeros cuarenta años del siglo XVI, hacia mediados de siglo, después de haber casi desaparecido, la tragedia comienza a tomar fuerza hasta que con el auge de la estética neoclásica se convierte en el género preeminente (Padilla, 122). Triunfan los principios estéticos de estabilidad, equilibrio y unidad, frente a los defendidos por la estética barroca: inestabilidad, gran movilidad y punto de vista múltiple. En opinión de Iván Padilla, el neoclasicismo acalla en Francia, por un tiempo, el desarrollo de los géneros modernos anunciados por el Barroco y el Manierismo (122).

heroica (en Corneille principalmente) o a la fatalidad de las pasiones (fundamentalmente en Racine)⁹⁶.

Finalmente, antes de detenerme en las ideas de Boileau, me parece importante señalar, siguiendo a Steiner, que las raíces del neoclasicismo son tanto literarias como políticas. Ante un mundo feudal que declina y frente a una aristocracia que desafía al Estado centralizado –recuérdese la Fronda–, la visión neoclásica intenta ordenar lo mismo la vida que el arte (48). De ahí que resulte fundamental destacar el claro vínculo que existía entre el género trágico, tal como era entendido por la sociedad francesa del seiscientos, y el poder político. Se trata de la forma dramática de la aristocracia, deseada lo mismo por teóricos como por hombres de Estado⁹⁷.

Boileau

El filósofo y poeta francés escribió, siguiendo a Horacio, además de una serie de sátiras y epístolas, un *Arte Poética* (1674) que buscaba componer no un tratado para expertos⁹⁸, sino una obra agradable que pusiera al alcance de cualquiera los principios

⁹⁶ Es necesario reconocer que es un lugar común hablar de “Corneille y Racine” porque las fechas y las historias escolares así parecen pedirlo; sin embargo, habría que hacer grandes distinciones, ya que entre ellos hay diferencias importantes de sensibilidad y técnica (Steiner 46-47). La figura de Corneille encarna, en buena medida, el paso del gusto barroco al neoclásico, la gran transformación estética que tuvo lugar a lo largo del siglo. El *Cid* es considerada ejemplo del periodo de transición. En sus primeras ediciones Corneille la presentó como tragicomedia, pero a partir de la edición de 1660, tras haberla retocado, la presenta ya como una tragedia. Con *Horacio*, el dramaturgo consigue unificar el tono y condensar tanto la acción, como el tiempo y el espacio dramáticos. Además desaparecen las escenas de tono cómico y aparecen las de tono patético. Una de las marcas distintivas de las tragedias cornelianas es su frecuente final feliz, además de que en ellas la catarsis es reemplazada por la admiración (Padilla, 124-125 y n.5). Finalmente, Steiner piensa que, en buena medida, la parte culminante de la obra de Corneille, a partir del *Cid*, fue escrita a contrapelo de su inclinación natural hacia formas mucho más libres del arte dramático. Siendo la “Querrela del *Cid*” lo que lo fuerza a convertirse en un maestro de la forma clásica (Steiner, 49).

⁹⁷ Para Marc Fumaroli, “la tragedia (...) que ofrece el espectáculo de héroes ejemplares vencedores del mal y de la desgracia [la de Corneille], encuentra su justificación última en la *doxa* propia del público cristiano y monárquico...” (apud Padilla, 125).

⁹⁸ Si bien es cierto que Boileau publicó su *Arte Poética* en 1674, se sabe que hacia 1672 leía ya fragmentos en diversos salones parisinos.

básicos de la poesía. Gracias a este texto, el pensador francés llegó a ser considerado como el gran teórico del clasicismo, el *Legislateur du Parnasse*. Para darse una idea de la trascendencia que llegó a tener su obra, cito a Aníbal González:

Aun a pesar de las críticas violentas que ha tenido, la *Poética* de Boileau fue durante más de dos siglos un auténtico decálogo de la poesía francesa hasta el punto de que muchos estudiantes aprendían, y aprenden, largas tiradas de versos como si se tratara de un auténtico breviario de la corrección poética. De ella dijo Voltaire: “Si se exceptúan las tragedias de Racine, el *Arte Poética* de Boileau es, sin duda, el poema que más honra la lengua francesa” (47).

La doctrina neoclásica, con Boileau a la cabeza, incluye una serie de reglas sobre el arte poético, según las cuales cada obra literaria debía pertenecer, y ajustarse, a un género particular. Dichos géneros literarios se encontraban ordenados jerárquicamente, según sus méritos. El primer sitio lo ocupan los grandes géneros clásicos, los géneros nobles: la épica y la tragedia. Después viene la comedia, distinguiendo entre la comedia elegante y la comedia baja o farsa, que condesciende a divertir a las clases bajas (Pocock, 4)⁹⁹. Como ya se vio, el teatro estaba especialmente bien provisto de reglas. La tragedia debía tener un tono y un asunto elevados, y no admitía la presencia de elementos bajos o cómicos, si bien no era obligado que tuviera un final infeliz. Para 1640 era generalmente aceptado que la tragedia tenía que ceñirse a la “regla de las tres unidades”¹⁰⁰. La de acción era la más

⁹⁹ Nos puede dar una idea de la importancia que tenían los diversos géneros si se piensa en la cantidad de versos que a cada uno le dedica. A la épica le dedica 175 versos, 159 a la tragedia y mientras que a la comedia le dedica sólo 94.

¹⁰⁰ Efectivamente, en el canto III Boileau afirma: “...que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final” (167). Sin embargo, conviene precisar que estas normas tuvieron su origen en Italia. Aristóteles, como se explicó en el capítulo sobre el Barroco, sólo señaló como importante la unidad de acción. La famosa tríada fue una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento. En su trabajo “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés”, Esperanza Martínez Denegra señala: “En 1534 Giraldi Cintio menciona la unidad de tiempo, fijada por Segni (1549) en veinticuatro horas; en 1550 Maggi

importante, aunque también la más difícil de definir. En cuanto al número de actos, Boileau consideraba, junto con Horacio, que la tragedia debía tener cinco (Pocock, 5).

Es importante detenerse a considerar que las reglas neoclásicas descansaban en dos requisitos, en los que se puede advertir un aspecto estético y otro moral: en primer lugar la poesía debía ocuparse de lo natural y probable, y en segundo, debía hacerlo de forma decente. En los términos del XVII francés –explica Pocock– se trata de ser verosímil (*vraisemblable*) y de respetar la propiedad, el decoro (*bienséances*) (5). Sin embargo, verosimilitud no significa representación realista de los sucesos cotidianos, ni que los hechos recreados tuvieran que ser históricamente verdaderos; se refiere más bien a cierta probabilidad idealizada (siguiendo a Aristóteles), o a lo que sería razonable esperar (siguiendo a Horacio), y ambas acepciones del concepto recorren el pensamiento neoclásico. Sin embargo, de acuerdo con Genette, la verosimilitud, en el sentido que adopta en el seiscientos, “refers essentially to a code of social conventions” (*apud* Pocock, 103). En cuanto a la idea de *propiedad* o *corrección*, ésta se encuentra íntimamente relacionada con la decencia en un sentido moral: “In French seventeenth-century literature, no heterodox ideas or behaviour must be represented, except in very muted form and in contexts which clearly shows they are not to be admired. Anything which smacks of political or religious subversion is banned” (Pocock, 7).

Para el pensamiento neoclásico las ideas de verosimilitud (*vraisemblable*) y corrección o decoro (*bienséances*) operaban conjuntamente. Aunque, por supuesto, la demanda que imponían a cada género literario no era la misma. A los personajes de

señala la unidad de lugar. En 1570 Castelvetro, uniendo las tres, las propone, dogmáticamente, como normas intangibles de la pieza teatral” (248).

condición relativamente “baja” de una comedia se les permitiría hacer cosas de la misma baja condición, como alusiones sexuales, aunque nunca demasiado explícitas. Sin embargo, en un género noble como la tragedia, no era ni probable ni apropiado que los reyes o reinas se comportaran de una manera plebeya (Pocock, 7).

El decoro y la verosimilitud tenían como objetivo adaptar a la época los personajes y las situaciones. Por lo tanto, los grandes trágicos de la época al recrear los mitos de la antigüedad griega o latina frecuentemente conservaron sólo los esquemas y los nombres de los personajes, porque adaptaron las situaciones, modificando la historia, volviéndolas receptáculo de los problemas del hombre moderno. Mostraron más que las costumbres de la Roma o la Grecia clásicas, las de su propia época (Padilla, 119-120).

Por lo demás, la “regla” del decoro se dividía en dos: una interna y otra externa. La interna se refiere a las costumbres que se representan en las obras; éstas tenían que ser buenas, sanas y nobles. Los héroes trágicos, pese a cometer una falta debían ser personajes ejemplares: “un guerrero no podía parecer cobarde, un hijo no podía ser desobediente, una esposa no debía ser infiel” (Padilla, 120). Por otro lado, el decoro externo estaba relacionado con el espectáculo en sí mismo y con el público. No sólo se exigía que la obra fuera útil, sino que el espectáculo no debía ser chocante para el espectador: razón por la cual quedaron excluidas de la escena los sucesos violentos, las agresiones físicas o verbales, y las muertes.

El teatro libre y atrevido de principios de siglo cede su lugar a un teatro púdico, reservado, delicado. Esta purificación responde inicialmente a los progresos de la civilización clásica, a las delicadezas mundanas, al preciosismo del momento, a la presión religiosa, a las tendencias moralizadoras, a la idealización y racionalización del arte, pero ante todo a una exigencia estética que

pedía belleza, grandeza, nobleza, eliminando así lo grotesco, lo feo y lo bajo ya sea físico o moral (Padilla, 121).

Por otro lado, en lo que se refiere al placer que proporciona la obra de arte, Boileau deja asentado al comienzo del Canto III de *L'Art Poétique* un asunto importante, en el que procede, en principio, siguiendo el punto de vista aristotélico: “that the artistic representation of even the most unpleasant object can give pleasure” (Pocock 100).

Veamos cómo lo enuncia el poeta francés:

No hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable. Así, para fascinarnos, la tragedia en medio del llanto dio vida y lenguaje a los dolores de Edipo ensangrentado, expresó las inquietudes del parricida Orestes y, por divertirnos, nos hizo brotar lágrimas (Boileau, 165).

Vale la pena señalar algunos detalles de este pasaje que son propios del pensamiento y la sociedad francesa del siglo XVII, y que ciertamente la distinguen de la Grecia clásica. En opinión de Pocock, la paradoja propia de la tragedia, que nos hace sentir placer a partir de la tristeza o del dolor, podría parecer banal. Sin embargo, llama la atención la manera en que aparece expresada la idea: por un lado está la elegancia de la frase y por el otro, la alusión a las lágrimas. Y ambos rasgos nos ubican firmemente en el contexto social de la época (el público del siglo XVI, por ejemplo, lloraba al presenciar las tragedias, afirma el investigador). Ahora bien, al mismo tiempo, el tema del parricidio de Orestes, nos remite a un mundo completamente diferente. Para la escena francesa el tema resultaba demasiado fuerte y violento; en la lista de Scherer, que consigna la dramaturgia clásica del país galo, no aparece ninguna obra que se ocupe del asesinato de Clitemnestra. Racine introduce referencias alarmantes de Orestes en *Andrómaca*, pero se cuida de mencionar el matricidio. La única obra sobre

Edipo de la centuria es de Corneille, pero pasa rápidamente sobre el personaje sangrante, y lo describe cegándose en heroico desdén frente a las injusticias divinas. Y explica el dramaturgo que evitó lo más posible descender a los aspectos físicos del drama, para no perturbar a las damas. Para Pocock, lo que hace Boileau es jugar con elegancia y sentimiento con las directrices griegas que el gusto de la época rechaza. Y como es frecuente, primero busca una reacción favorable de su auditorio, aparentando halagar su gusto, después introduce un grupo de valores normalmente rechazados, produciendo una ligera molestia, y finalmente, con la destreza y buen gusto de su expresión, deja que su audiencia escoja entre aceptar la discreta proposición de un cambio ligero en sus puntos de vista, o asumirse a sí mismos como tontos y rústicos si la rechazan (Pocock, 100-101).

En cuanto a las ideas expresadas por Aristóteles y por Horacio en el sentido de que el arte debe dar placer e instruir adoptan, también, cierto matiz particular en el pensamiento neoclásico francés: el énfasis recae en la instrucción. De manera general se consideraba que el arte tenía que cumplir una función moral, entendida ésta de manera muy literal¹⁰¹. La función de la tragedia, por ejemplo, no es la catarsis, sino la demostración de la justicia poética, que recompensa el bien y castiga el mal. La moralidad es el centro del neoclasicismo, y su fuerza gravitacional gobierna las reglas¹⁰². Para Boileau, pues, la buena poesía se encuentra indisolublemente ligada a la nobleza:

¹⁰¹ Aunque es cierto que los grandes escritores del XVII, como Corneille, Molière, La Fontaine y Racine, defendieron la idea de que la poesía debía dar placer y remover las emociones (Pocock, 10).

¹⁰² “The main weight of opinion is on the side of moral instruction, with pleasure as the means or a secondary purpose. Aristotle’s theories are interpreted in a moralistic fashion. The function of Tragedy is not psychological catharsis, but the demonstration of a poetic justice, which rewards the good and punished evil. Morality is the centre of neo-classicism, and its gravitational force governs the greater and lesser rules” (Pocock, 10).

Escribáis lo que escribáis, evitad la bajeza: incluso el estilo menos noble tiene algo de nobleza. El descarado estilo Burlesco, inicialmente engañó y agradó, a despecho del sentido común, por su novedad. Lo único que se veía en versos eran chistes triviales; el Parnaso se puso a hablar el lenguaje de los mercados; ya no hubo forma de frenar las licencias en la rima, y Apolo disfrazado se convirtió en un Tabarín¹⁰³. Esta infección contagió las provincias, y del oficinista y del burgués pasó a los príncipes. (...) Pero finalmente la corte, desilusionada de este estilo, desdeñó la fácil extravagancia de estos versos, distinguió lo ingenuo de lo anodino y chocarrero y dejó que la provincia admirara el *Tyfón*¹⁰⁴. Que nunca este estilo mancille vuestra obra. Imitemos el elegante gracejo de Marot y dejemos lo burlesco a los bromistas del Pont-Neuf (Boileau, 150-151).

En este pasaje sobre el estilo burlesco se puede percibir –siguiendo el análisis de Pocock– lo que Boileau espera de su auditorio al mostrarle cómo la baja literatura asciende desde sus inaceptables orígenes y llega a infectar a la sociedad educada, y cómo esta misma sociedad finalmente la rechaza. Boileau busca guiar el comportamiento de su público, y para ello le ofrece un modelo de conducta: espera que la sociedad culta y fina muestre su superioridad rechazando lo que se le muestra como bajo y reprobable (Pocock, 93). Por lo demás, unos versos adelante, cuando habla del lenguaje en la sátira, Boileau despliega ideas muy similares acerca de la corrección en el lenguaje y la suavidad en las imágenes: “El latín con sus palabras escandaliza la honestidad, pero el lector francés quiere ser respetado; la libertad del menor sentido impuro le ultraja, si el pudor de las palabras no suaviza la imagen” (163).

¹⁰³ “Antoine Girard, llamado Tabarin (1584-1626), grosero bufón (...), muy famoso a principios de siglo” (González, n. 20, p. 150).

¹⁰⁴ Poema paródico escrito por Paul Scarron y publicado en 1644.

La manera en que Boileau afirma la importancia de las famosas tres unidades dramáticas ofrece mucha más información de la que a primera vista parece. Veamos cómo lo enuncia en su *Poética*:

Que sea fijo y marcado el lugar de la escena. Un rimador sin peligro, más allá de los Pirineos¹⁰⁵, encierra en escena años en un día. Allí, frecuentemente, el héroe de un espectáculo sin arte, niño en el primer acto, es anciano en el último. Pero nosotros, la razón compromete en sus reglas, nosotros queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final (Boileau, 166-167).

Si se pone en contexto lo que Boileau expresa aquí se verá cómo es más complejo que un simple situarse a favor de las unidades. Boileau opone “espectáculo sin arte” (*grossier*) al “nosotros...”, “nosotros queremos...”, en donde hace hincapié en la empatía que hay entre él mismo y su culto público. Lo que puede estar bien en España no lo está en una cultura refinada, que el poeta pretendidamente comparte con su auditorio. Sin embargo, en la táctica elegida hay algo más que un simple halagar a sus receptores a fin de obtener su complicidad. Para el poeta francés,

to follow the rules is an engagement, a contract, an obligation voluntarily entered into to live according to the code of Reason. It is a mark of a superior civilisation, and of the self-discipline which alone makes civilisation possible. Here we do see Boileau making something like an absolutist claim. It links him not only with Chapelain and the view of neo-classical rules as ‘dogmes d’éternelle vérité’, but also with Voltaire and his assumption that France had discovered the eternal laws of Reason (...). *L’Art Poétique*, also, implies the claim that the values of French society are right in an absolute sense. ‘*Raison*’, with its overtones of not only ‘practised taste’ but also ‘the rational faculty’ (what makes Man human and turns his soul to God) is a strong positive in Boileau’s work (Pocock, 106).

¹⁰⁵ Parece probable que Boileau se refiera aquí a Lope de Vega (Aníbal González, n. 88, p. 166).

Desde el punto de vista de Gordon Pocock, lo que Boileau hace es no sólo darle a sus receptores el placer de ver confirmada su superioridad, sino de afirmar también de forma discreta pero contundente que dicha superioridad, ligada al buen gusto, es el producto de un orden superior y eterno que lo sanciona de esa manera (106-107).

Jean Racine

Me detengo ahora en las ideas poéticas de Racine, en un apartado especial, toda vez que se trata de la figura histórica que sirve de referencia para la construcción del personaje homónimo de Sabina Berman, y en el que encarna la idea de tragedia.

Una manera de comenzar a perfilar el teatro de Racine es por contraste; es decir, señalando los importantes cambios que introduce en la forma trágica, respecto de la tragedia creada por Corneille. En Corneille, por ejemplo, encontramos frecuentemente al hombre en búsqueda del honor y la gloria. Sus personajes suelen salir fortalecidos de las crisis, elevados moralmente, alcanzando la virtud y la fama. Además la palabra, el elemento más importante del teatro corneilleano, superior a los elementos espectaculares, se caracteriza por una ampulosidad, supeditada al “buen gusto” imperante. La obra de Racine, en cambio, abandona la grandilocuencia de la oratoria así como el triunfo y dominio del Yo para construir el amor trágico y pasional por excelencia. El espacio se transforma de la sala palaciega al interior de las alcobas, construyendo personajes poseídos por el amor y los celos, que no pueden vencer la pasión.

Para Penella, las ideas sobre la tragedia que tiene Racine se encuentran en la misma línea que las de Aristóteles, Horacio y Boileau. Para este estudioso, es posible reconstruir y resumir la postura de este dramaturgo francés a través de sus distintos

prefacios: “*Andromaque*: no hay que pintar los héroes perfectos; se tiene completa libertad de adaptarlos a las circunstancias de la historia y de la leyenda. *Britannicus*: hay que tener en cuenta la verosimilitud. *Bérénice*: la regla más importante es agradar. *Bajazet*: hay que ir a buscar los temas trágicos lejos de nosotros, en el tiempo o en el espacio. *Iphigénie*: respetemos a los antiguos. *Phèdre*: respetemos la moral” (“Estudio preliminar” a *Teatro selecto* de Racine, 31-32).

Revisemos, pues, con cierto detalle, algunos de estos prólogos: en el prefacio a *Berenice* encontramos lo que podría ser su definición de tragedia:

No hay necesidad de que haya sangre y muertos en una tragedia; basta que la acción sea elevada, que los actores sean heroicos, que las pasiones sean exaltadas, y que, en definitiva, todo esté impregnado de esta tristeza majestuosa que constituye todo el mérito de la tragedia (*Teatro selecto*, 184-185).

Unas líneas adelante defiende la sencillez con que construye sus obras, evitando el recargamiento en la intriga. Para Racine son los malos poetas los que no pueden mantener la atención de los espectadores durante cinco actos mediante “una acción sencilla, sostenida por la violencia de las pasiones, por la belleza de los sentimientos y por la elegancia de la expresión”. Finalmente afirma que “la principal regla es agradar y hacer sentir” (*Teatro selecto*, 185-186). Y con ello responde a ciertas críticas, absurdas desde su punto de vista, “herencia de cuatro o cinco autorcillos infortunados” (*Teatro selecto*, 187) que le reclaman su falta de apego a las normas. Para el autor de *Fedra* el público no tiene necesidad de conocer “las reglas”, basta con que confíe en el placer que obtiene: “Que descansen en nosotros la fatiga de aclarar las dificultades de la preceptiva poética de Aristóteles; que se reserven el placer de llorar y ser enternecidos” (*Teatro selecto*, 186).

En el prefacio a *Fedra* aparecen ideas “elevadas” que, ligadas al espíritu de la seriedad, perfilan en buena medida la tragedia del siglo XVII. Veamos algunas: separa claramente lo que puede esperarse de un personaje de condición elevada de otro de baja condición: Fedra es un personaje de alto rango, una princesa arrastrada por su destino y por la cólera de los dioses. Para llevar a cabo un comportamiento nefando (calumniar a Hipólito), Racine elige a una nodriza antes que a Fedra, ya que un comportamiento de esa naturaleza le parece más apropiado en un personaje de baja procedencia. Le adjudica a Hipólito “alguna flaqueza”, sin quitarle “la grandeza de alma que le hace proteger el honor de Fedra”. Además, el dramaturgo declara que no ha escrito otra obra en la que “la virtud sea puesta tan de relieve como en ésta: las menores faltas son en ella severamente castigadas. El sólo pensamiento de un crimen se contempla con tanto horror como el crimen mismo; las flaquezas del amor se consideran como verdaderas debilidades; las pasiones se presentan ante los ojos únicamente para mostrar todo el desorden de que son la causa, y el vicio se pinta por todo con los colores que lo hacen resaltar y despertar el odio por su deformidad” (*Teatro selecto*, 412). Y agrega que aspira con su obra a la enseñanza de la virtud; lo que quizá logre la reconciliación entre la tragedia y la gente piadosa que la ha condenado en los últimos tiempos.

En su importante tratado sobre la tradición clásica, Gilbert Highet dedica el capítulo XVI a la tragedia barroca, “la más notable de las creaciones de la era” (17). En él señala que la tragedia barroca fue eso que Oswald Spengler llama una “pseudomorfosis”, es decir, la recreación, en una cultura, de una forma o actividad creada por otra cultura distante en el tiempo o en el espacio (Highet, 14).

El público al que se dirigía la tragedia francesa pertenecía a las clases altas, principalmente a la corte de la capital. De igual manera, los personajes que la pueblan son príncipes, reyes, emperadores, cortesanos... Highet ve en este fenómeno no sólo la interpretación exagerada de Aristóteles, sino sobre todo el reflejo de la estructura monárquica de la sociedad. Además, encuentra que las convenciones estéticas que regían la tragedia del XVII respondían, más bien, a restricciones sociales que obligaban al autor dramático a guardar el decoro, lo que significa conformarse a un código social aristocrático (21).

Sobre las limitaciones que se impusieron a sí mismos los trágicos barrocos, Highet advierte que fueron “muchísimo más complejas, muchísimo más rígidas que las que pudieran deducirse, aun remotamente, del teatro clásico” (21). En el lenguaje, por ejemplo, los dramaturgos del XVII tenían prohibido el empleo de palabras “bajas”; y aunque es cierto que los griegos y romanos evitaban por regla general las palabras obscenas o repulsivas, siempre se permitieron emplearlas para conseguir algún efecto. En cambio, en la época barroca, los poetas sufrían limitaciones que hubieran sido inverosímiles para los clásicos, como la exclusión de las palabras propias de oficios manuales. El mismo Racine reconocía que la lengua de sus contemporáneos era mucho más reducida que la del poetas clásicos, “a quienes no parecía hiriente escuchar palabras como ‘vaca’ o ‘perro’” (Highet, 22). En general el lenguaje que se emplea en el teatro trágico en tiempos del Rey Sol debía cuidarse de las imágenes “fuertes” o “terribles” y por el contrario estaba plagado de metáforas en las que abundan las frases hechas, repetidas hasta el cansancio (Highet, 23).

Otra importante limitación la constituye la monotonía o “monocromía” en las emociones. Si la tragedia griega incluía cantos y danzas, y la isabelina interludios

cómicos, la tragedia francesa que nos ocupa resulta mucho más monótona. Nuevamente la razón que explicaría esta elección, y su fuerza legislativa, es el afán de apearse a códigos que no existieron en la Grecia clásica, que se elaboraron a partir de ciertas insinuaciones de Aristóteles por causas de carácter social y político: el temor a la anarquía y el amor al orden social (Highet, 24-25).

Las voces de la seriedad en *Molière*

La seriedad ridiculizada: Racine y la tragedia

En las siguientes líneas me propongo explorar las formas en que Sabina Berman configura a los dos personajes que representan, en su obra, el punto de vista de la seriedad: Racine y el Arzobispo. El primero encarna la tragedia, forma suprema del arte que en el contexto neoclásico francés se institucionaliza y adquiere vínculos importantes con la clase en el poder; mientras que el otro es el representante de la autoridad eclesiástica, que utiliza y enarbola, para sus propios fines, valores éticos y estéticos ligados a la seriedad. En este sentido puede decirse que ambos personajes forman parte del *establishment*, de la institución en el poder, aunque, como veremos más adelante, tengan importantes rasgos que los distinguen.

Si partimos de la acotación que describe al personaje Racine veremos que en ella se apuntan una serie de rasgos que se irán desarrollando a lo largo de la obra y que están estrechamente relacionados con el conjunto de valores éticos y estéticos que caracterizan a la tragedia francesa:

JEAN RACINE, a sus 38 años, grueso, alto y altivo, mofletudo para su desdicha. De ademanes amplios de aire épico. Usa una casaca de brocado y un bastón. Pronuncia sus palabras con deleite: un intelectual que disfruta su propia elegancia de pensamiento (76).

Contrasta con su apariencia altiva –de ademanes épicos, lujosa vestimenta y elegancia de pensamiento– la desdicha que le proporciona uno de sus rasgos físicos: es mofletudo. Es decir que en esta disposición física y anímica se percibe la aspiración del personaje a todo lo “superior”, “elevado” y “sublime” que es traicionada por ciertos aspectos que lo degradan y ridiculizan.

Uno de estos aspectos ridículos en Racine es, sin duda, un tic que se presenta en el personaje a partir de la primera escena del segundo nivel de ficción, es decir, desde que comienza la representación analéptica de la vida de Molière, y que va ganando complejidad y cobrando presencia a lo largo de la obra. Veamos cómo y en qué circunstancias aparece:

Al recrearse en escena una noche de 1664 en el teatro de Molière, Lully acciona su máquina de la risa con el objeto de evocar a una multitud riendo. En ese momento el gran trágico “*tuerce la boca*” (79) por primera vez, mostrando una actitud que será constante en él: un profundo desprecio y rechazo por lo que se encuentre asociado con el cuerpo, no sublimado, del ser humano, por el cuerpo ligado a las partes “bajas” que dan y muestran placer, y, en fin, por todo lo que signifique cercanía y contacto físico. En este sentido, resulta sumamente elocuente la manera en que el autor de *Fedra* describe a esa multitud riente: “700 personas riendo, mostrando la lengua, los dientes, hasta la epiglotis: toda su *obscena animalidad*” (las cursivas son mías, 79). Unas líneas adelante, cuando dentro del segundo nivel ficcional la compañía de Molière representa una divertida escena con alusiones sexuales bastante

explícitas, y se produce una nueva oleada de risas, Racine no puede evitar que la misma mueca domine su rostro (80).

A partir de este momento, el tic de Racine aparecerá ante distintas situaciones, siempre que algo incomoda o tensa al personaje, y se irá volviendo más y más complejo. Para el final del primer acto, el tic, que era una simple mueca, se comienza a transformar en un gesto más elaborado y ridículo: Racine intenta “atrapar” su propia mueca, jalándose el dedo índice (95). Se trata, según refiere el propio Racine, de una indicación médica. Veamos cómo la narra el dramaturgo a su hermano Gonzago:

Racine tuerce la boca.

GONZAGO: Tiene que hacer algo con esa mueca, Jean.

RACINE: (...) No es una mueca.

GONZAGO: (...) ¿Ah no?

RACINE: Es un tic. Una enfermedad inglesa. (*Tuerce la boca*).

(...)

RACINE (...): Jálese el dedo para distraer el tic, me dijo el médico, y no se angustie. Doctor, no me angustio. A mi edad, Corneille había conquistado París con su *Cid*; yo no he visto una cosa en escena debida a mi pluma. No me angustio, doctor, le dije. Estoy profundamente desesperado. Pues no lo esté, dijo. Y a continuación me cobró mis últimas monedas de oro... (94).

De este fragmento me interesa destacar algunos aspectos importantes. En primer lugar, considero que se logra un efecto cómico mediante el juego verbal que se da cuando Racine niega que tenga un tic y afirma que padece una “enfermedad inglesa”. Pareciera que en su intento por tener una enfermedad “elegante”, el personaje olvida que un tic no es un padecimiento originario o privativo de ningún país. Además se percibe cierto gusto molieresco en la caracterización implícita que se hace del médico¹⁰⁶. Hay que recordar que el autor del *Tartufo* criticó en varias de sus obras la

¹⁰⁶A propósito del estado de la medicina en la época de Molière, García Bruce afirma que: “La medicina de la época en Francia estaba marcada por las ideas posthipocráticas: empirismo y

aparente infalibilidad de los médicos¹⁰⁷, su ignorancia y soberbia, el uso de un lenguaje incomprensible y de técnicas terapéuticas inútiles, así como la exigencia de una completa sumisión por parte del paciente.

Finalmente el tic llega a su forma más elaborada: esto ocurre cuando Molière prefiere, para mejorar una escena, escuchar las recomendaciones que le hace su cocinera Renée, desdeñando las sugerencias de Racine: “MOLIÈRE: Un favor, Jean... Vaya por un poco de vino. Nos lo trae al estudio. (*Luego toma por el codo a Renée para comenzar el camino:*) ¿Es demasiada tos entonces? *A Racine le viene su tic que, como vimos, ya se ha complicado y consta de tres tiempos: principio de mueca, jalón de índice, sacudida de cabeza: todo rapidísimo y breve...*” (109). Desde mi punto de vista, el tic de Racine produce un efecto cómico que ridiculiza al personaje. Siguiendo las ideas de Bergson, se trataría de una muestra de mecanización o rigidez que opera en detrimento de la flexibilidad y elasticidad de cuerpo y espíritu, necesarias para la vida en sociedad. Hay que recordar que para este filósofo, la rigidez es el origen de lo

dogmatismo. Era una medicina llena de necedad e ignorancia, lo que se disfrazaba con el uso de graves sentencias, aforismos y grandes discursos. Los tratamientos indicados consistían en prescripciones farmacéuticas de efectos dudosos y algunas veces perjudiciales. Para conseguir la adecuada "armonía" del individuo era necesario eliminar las materias nocivas, "los humores", mediante sangrías, lavativas o administración de eméticos junto con jarabes, pócimas, ungüentos, pomadas y otras formas farmacéuticas, asociadas a algunas indicaciones o prohibiciones dietéticas. El examen físico consistía en exploración de la piel y de las cavidades accesibles, el control del pulso, temperatura, el estado de conciencia y examen de la orina y de las características de las deposiciones. Lo común era una visita en que el médico escuchaba las quejas del enfermo, sentía su pulso, examinaba su orina y, a continuación, se enfrascaba en una compleja disertación, esencialmente teórica, que al final terminaba con variantes de las mismas tres indicaciones terapéuticas, heredadas de los tiempos de Hipócrates: dieta, sangrías y purgantes. Los diagnósticos se basaban en la percepción sensorial de las alteraciones, atribuidas a cambios anómalos de los "humores", cuyo contexto servía para explicar los éxitos y justificar los fracasos. Las enfermedades mejor conocidas eran gota, sífilis, paludismo, tifoidea, raquitismo, difteria, peste común y algunas afecciones quirúrgicas (hernia, litiasis vesical, abscesos, traumatismos y heridas de guerra). Puede afirmarse que el ejercicio de la medicina del siglo XVII permitía que muchas afecciones, salvo aquellas de evolución espontánea favorable, y algunas de tipo quirúrgico, culminaran con la muerte del enfermo, a veces precipitada por el tratamiento”.

¹⁰⁷ Por ejemplo en *El amor médico*, *El médico a la fuerza*, *El señor de Pourceaugnac*, *El enfermo imaginario* y *Don Juan*, o *El convidado de piedra*. En todas estas obras se ridiculizaba francamente a los médicos.

cómico, y la risa es su castigo. Y en lo que respecta a la comicidad en los gestos, Bergson enuncia la siguiente ley: “Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo” (58).

Un gesto que se repite, como un tic, además de que pareciera rechazar lo irrepetible de la propia de la vida¹⁰⁸, es susceptible de ser imitado. Y para el autor de *La risa*, los gestos se imitan en lo que tienen de uniforme y mecánico, y por tanto de ajenos a la vida misma. Entonces, al imitar se pone en evidencia el automatismo de una persona, y se la vuelve cómica. Por lo que no es de extrañar que la imitación cause risa (Bergson, 59). En la obra de Berman que me ocupa hay un momento en que Molière imita el gesto mecánico de Racine. En la acotación se lee: “*Molière lo imita alegremente: media mueca, jalón de índice, cabeza sacudida*” (99). Sin embargo, desde mi lectura no hay en esta imitación el deseo de corregir un defecto, sino que el comediante manifiesta una actitud vital y lúdica, que analizaremos con detalle en el capítulo siguiente dedicado a la comedia.

Otro momento en el que la rigidez se impone a la flexibilidad en Racine ocurre también al principio de la obra, cuando, al advertir que lleva un hoyo en su casaca vieja, el personaje decide mantener la mano sobre él, para ocultarlo, suponiendo que el ademán “le dará un aire aristocrático” (82). En la acotación se indica que durante toda la escena el personaje colocará la mano “elegantemente” sobre el abdomen.

El horror que Racine siente ante el contacto físico y ante las juguetonas alusiones sexuales o escatológicas no sólo define al personaje, sino que además

¹⁰⁸ Para Bergson, “la vida no debería repetirse en toda su plenitud de detalles. Siempre que hay similitud absoluta, descubrimos de inmediato lo mecánico que funciona tras lo viviente” (59).

guarda estrecha relación con la tragedia francesa del XVII y sus convenciones. En lo que se refiere a la caracterización del personaje, este rasgo ofrece varios indicios que es posible corroborar en múltiples situaciones. En primera instancia alude a su incapacidad para intimar; tiene que ver también con su dificultad para relajarse y abandonar su actitud rígida ante la vida; y habla, también, de su tremenda incapacidad para reír. Los momentos que ejemplifican estas actitudes son múltiples y es posible encontrarlos a lo largo de toda la obra. Señalo un ejemplo: en la escena en que Racine y Molière se conocen, el autor de *Fedra* le pregunta al comediógrafo si lo quiere montar, refiriéndose desde luego a que ponga en escena una de sus obras. Molière no desperdicia la ocasión para jugar y hace una broma de tipo sexual; de inmediato se ríe y toca la rodilla de su colega. Racine se tensa ante el contacto físico. Molière continúa burlándose del joven dramaturgo y la escena concluye con un Racine que ridículamente suplica “Por piedad, se lo ruego, mónteme” (92). Y es que finalmente Racine “recae en el automatismo”, al presentársenos como incapaz de evitar una frase metafórica, por la que ha sido ya objeto de burla¹⁰⁹.

Es importante señalar la “resonancia” que esta actitud de rechazo por el cuerpo tiene en la tragedia neoclásica¹¹⁰. Para Bergson, una de las formas de lo cómico se da

¹⁰⁹ “Nada hay esencialmente cómico, afirma Bergson, sino lo que viene ejecutado automáticamente”. Y unas líneas adelante, afirma: “lo cómico existe cuando el personaje se abandona sin saberlo, involuntario el ademán, inconsciente la palabra” (95).

¹¹⁰ George Steiner habla de cierta “ausencia” del cuerpo en el teatro neoclásico francés. En general, en este tipo de drama los personajes no suelen sentarse; sus agonías son de orden moral e intelectual. Si Berenice se sienta, por el peso de un gran dolor, lo hace fuera del escenario. En la *Fedra* de Racine, sin embargo, ocurre algo poco común: su protagonista, sometida a la obstinación de la carne, cansada por el peso de sus adornos, se sienta frente al público. “Es un gesto –afirma Steiner– trascendental de sumisión: el espíritu se dobla bajo la crasa tiranía del cuerpo” (76). No obstante que, en este caso, la evidencia del cuerpo no produce ningún efecto cómico o de rebajamiento, como apunta Bergson. Es la oscura pesadumbre la que arrastra a Fedra a sentarse, y este gesto se carga de hondos significados “gracias a la desnudez del escenario neoclásico” y a “la abstracción de la forma técnica”. “Cuanto más estricto es un estilo, más comunicativo resulta cualquier acto de apartarse de su severidad” (Steiner 76). Es necesario precisar, sin embargo, que esto opera así en ciertas tradiciones culturales. En otras,

cuando algo llama la atención sobre la parte física de una persona, justo cuando atendemos a su aspecto espiritual o moral¹¹¹. Es por esto –señala el filósofo– que “el poeta trágico busca evitar todo lo que pudiese llamar nuestra atención sobre la materialidad de sus personajes. No bien se infiltra la preocupación del cuerpo, puede temerse una intervención de lo cómico. Y por esto los héroes de tragedia no beben, ni comen, ni se calientan a la lumbre, y hasta evitan sentarse” (Bergson, 65). Es necesario aclarar, sin embargo, que esta afirmación del filósofo francés no resulta en absoluto aceptable para otro tipo de tragedias, como la Isabelina.

Quisiera detenerme ahora en el tipo de arte que propone Racine, y en el conjunto de valores éticos y estéticos que enarbola. Heredero de la tradición clásica, considera que la tragedia es el género más elevado del drama. En ella, los grandes hombres emprenden grandes acciones. Esto puede apreciarse en diversos momentos de la obra. Veamos algunos: al invitar a Molière a que monte su obra, Racine cita un pasaje de su propio texto dramático, en el que afirma: “Los hombres grandes buscamos el riesgo absoluto: / la gloria o la muerte, nada intermedio; / los demás, ah tristeza, sólo sobreviven” (92). En la “vida real”, además, el personaje exige del prójimo el mismo tipo de comportamiento: por ejemplo, Racine fuerza a un Molière temeroso y evasivo a enfrentar la infidelidad de su esposa, aduciendo que hacerlo es “lo correcto, lo valeroso” (101). Y más aún, desde su punto de vista “Quien no enfrenta la gravedad de la vida no merece ser llamado hombre” (102). Por lo que, tras mostrarle a Armande haciendo el amor con su amante, Racine coloca un revólver en la

la forma trágica no sufre este tipo de restricciones. En Shakespeare, por ejemplo, amén de una gran *fisicalidad*, la tragedia y la comedia no se encuentran tan drásticamente escindidas.

¹¹¹ Bergson considera que se trata de una de las leyes generales de lo cómico: “Cómico es todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en que nos ocupábamos de su aspecto moral” (64).

mano de Molière, en espera de un gesto heroico que salve su honra. Finalmente el autor de *Fedra* está convencido no sólo de que el dolor es superior al placer, sino de que es gracias al sufrimiento que ha infligido a Molière como el comediógrafo pudo profundizar su arte (125).

Por otro lado, siguiendo el modo de elocución que históricamente se ha considerado como más adecuado para la tragedia, Racine se expresa casi siempre con un lenguaje que busca ser elevado, sublime. Allardyce Nicoll señala que, desde Esquilo hasta Racine, el elemento ritual ha influenciado de manera determinante la forma trágica. Afirma que sin duda es cierta la presencia de un tono ritual, sin el cual parecería imposible la experiencia trágica. Y si el rito implica una ceremonia, la ceremonia contiene en sí misma la idea de una ordenada belleza. Por lo tanto es esencial, en su opinión, la incorporación de la belleza, como elemento constitutivo de la forma trágica. De ahí que sea fundamental el empleo de una forma poética de expresión:

We might even go further and say that a tragic drama demands the use of a poetic style so formal that the audience is made fully conscious of its presence. Just as the actions and the atmosphere have to be exceptional in order that they may, paradoxically, release the imagination for the contemplating of basic human problems, so the language requires to be removed from the common familiar speech of every day (Nicoll, 110).

Sin embargo, en la obra de Berman, la expresión de Racine se percibe frecuentemente como inadecuada; utiliza un lenguaje excesivamente adjetivado, ceremonioso, que se siente exagerado y fuera de lugar, y que se asocia en diversas ocasiones a una actitud petulante y pomposa del personaje. En el primer acto, frente a la ya mencionada primera representación ante el rey por parte de la compañía de Molière, Racine

muestra su desprecio por la comedia, que considera cruda y vulgar (80). Por tanto afirma, “Francia me necesita. Necesita un César del idioma francés, un Alejandro Magno que libere el nudo de los grandes sentimientos galos y los haga brillar por las Eternidades”. A esta arrogante declaración, Gonzago responde de manera demoledora: “Así es Jean, Francia lo necesita. Sólo hay que hacérselo saber” (81).

En resumen, esta característica da lugar a una manera más de ridiculizar al personaje. Ya en el segundo acto, Molière ha transformado en arte el duro descubrimiento de la infidelidad de su joven esposa Armande. Ha escrito *El cornudo* y ensaya la obra con su compañía. En ese momento, Racine, que cumple “ceremoniosamente” (107) las funciones de apuntador, propone “elevar la potencia dramática de la acción con una frase memorable” (198). Su idea es la siguiente: “RACINE: El Cornudo, es decir usted, alza iracundo una silla, grita: ¡a tu cuarto!, y entonces la luz del sol lo deslumbra y dice: ¡Oh, Sol, tu brillo se burla de mi oscuridad!, y estrella la silla. (*Racine baja la silla, satisfecho*) (108). La propuesta no sólo es ignorada por el comediante, sino que resulta, por inadecuada, bastante ridícula. Finalmente, el propio autor trágico, con los “ojos anegados en llanto”, comprende que “hay algo más cruel que no tener talento; es tener talento en el lugar equivocado. Por supuesto entre cómicos afirma– mi exaltación épica es dolorosamente inadecuada. Le regalo un remate de escena magnífico, y él, un poeta de frases indecisas que se cortan a medio vuelo, y me/ me/” (109). Su oración queda “a medio vuelo”, porque Madame du Parc, que lo escucha conmovida, ha puesto la mano en el trasero del poeta, desarticulando cualquier posibilidad de tomar en serio o con gravedad lo dicho por Racine. Puede decirse, finalmente, que el gran trágico de la Francia del siglo XVII es recreado en *Molière* como un personaje cómico. Personaje que tiene en sí mismo los

rasgos que, para Bergson, constituyen lo cómico: “Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad son todas palabras que designan una misma cosa y constituyen los elementos de que lo cómico de los caracteres está formado” (96). En el siguiente capítulo veremos cómo, en una suerte de espejo invertido, el gran cómico Molière es construido mediante diversos rasgos que lo vuelven, en cierta medida, un personaje trágico.

Al comienzo del tercer acto se lleva a cabo la representación metadramática de una tragedia de Racine, la única en la obra de Berman. En ella encontramos la misma aspiración a un lenguaje elevado, no coloquial, lleno de imágenes metafóricas, propio de la tragedia (120-121). Se trata de una obra, hecha por encargo del Arzobispo con el objeto de modificar la conducta “frívola” del Luis XIV y de acabar con Molière y la comedia, en la se representan las dos posturas vitales en conflicto: la seriedad y la risa (implícitamente la tragedia y la comedia). El planteamiento de la obra, visto desde la perspectiva de la gravedad y el poder, es el siguiente: hay dos fuerzas enfrentadas; por un lado está Narciso, quien le propone al rey Nerón vivir un placer irresponsable y frívolo, y por el otro, Burrhus, quien le ofrece la gloria, obtenida mediante el cansancio, el sacrificio y la guerra (121). Se trata de una contraposición maniquea planeada ex profeso por el Arzobispo para insuflar ánimos imperialistas y conquistadores en el soberano. Sin embargo, en el momento mismo en que Burrhus lleva su discurso a un punto climático, la Reina Madre irrumpe súbitamente en la escena, con resultados cómicos.

BURRHUS: Que Nerón sea el rey magnífico que ensanche el imperio y despierte el pavor de sus enemigos. Y aún le exijo más: ¡que derrote a la Muerte!

NARCISO: ¡La Muerte es invencible, Burrhus!

BURRHUS Y EL CORO (*muy exaltados*): ¡No para el héroe cuyas
hazañas lo hagan/

La Reina Madre se levanta del asiento muy exaltada.

BURRHUS Y EL CORO (*más exaltados*): /persistir en la memoria de la
Posteridad!

Más exaltada, la Reina canta.

REINA: A mí me gusta el pin pirín pin pin
De la botella el pan parán pan pan

TODO EL PÚBLICO (*excepto el Rey*):
Con el pin pirín pin pin
Con el pan parán pan pan
El que no beba vino
Será un animal (122).

Desde mi punto de vista, Sabina Berman ha buscado desarticular la gravedad mediante la yuxtaposición absurda del canto de la Reina y el discurso de Burrhus. Pareciera que la soberana –atendida inútilmente por los médicos a causa de su reciente pérdida del juicio– se contagia con la exaltación, *in crescendo*, de Burrhus; lo que la lleva a entonar un canto popular, festivo y jocoso, del todo inadecuado para la situación. Es decir, que se establece un intenso contrapunto, que se resuelve en risa, entre la tensión del rey, ocasionada tanto por la salud de su madre como por los tonos exaltados de una representación teatral en que se glorifica la guerra y el sufrimiento, y el canto de una tonadilla alegre, en que se invita al placer y a la bebida.

Puede decirse, pues, que de manera sistemática Racine es ridiculizado y puesto en evidencia: es caracterizado como un hombre rígido, lleno de tics, que no sabe reír, que se expresa en tonos ampulosos, siempre inadecuados –“¡Grandilocuente idiota!” lo llama Molière, cuando Racine lo reta a duelo (127)–. Aparece como un hombre de letras, ambicioso, dócil al poder, que se somete tanto a los caprichos del Rey como a los deseos malévolos del Arzobispo –escribe para el jerarca católico el sermón con el

que planea azuzar al pueblo en contra de Molière (136)– y abandona el teatro para convertirse en historiador servil del Rey y lector para sus insomnios. A lo largo de la obra, de ser un pobre huérfano Racine asciende hasta volverse un rico y exitoso cortesano –lector real, historiador del Rey, presidente de la academia de las letras, caballero permanente de la recámara del Rey, conde de Romanet (por casarse con una condesa) (143-144). Y para lograr establecerse en el poder es capaz de acciones viles, que suceden ante los ojos del espectador. Sin embargo, su vida se vuelve, para sí mismo, una cruel paradoja. Prácticamente al final de la obra, cuando Racine se encuentra con un Molière al borde de la muerte, el gran autor trágico habla de sí mismo:

RACINE: Le decía, maestro, que sí, mi vida ha sido una victoria. Ahora escuche la paradoja: mi pluma, esa delicada ganzúa que me ha abierto todas las puertas, mi pluma le decía, me ha hecho un escritor tan importante, que ya no me queda tiempo para escribir. Quiero decir: de escribir otra cosa que no sean suntuosas alabanzas al Rey y vituperios tremendos contra mis enemigos: escritura burocrática, pues (151).

Ciertamente el Racine de Sabina Berman –lo mismo que su referente histórico– es un personaje que sobrevive a un medio que se torna cada vez más hostil al arte¹¹². Sin

¹¹² Carlos Vossler, en su estudio sobre Racine, señala que, huérfano desde muy joven, el poeta fue criado por sus abuelos y educado en el temor al Dios de los jansenistas. Y que no sólo durante sus estudios en Port-Royal, sino incluso durante su vida adulta, fue objeto de la vigilancia de sus educadores, quienes rechazaban su vocación artística (10-11). El investigador cita, además, una carta terrible que recibió Racine en 1663 de su tía, Sor Agnès de Sainte-Thècle, en la que lo conmina tiránicamente a abandonar sus relaciones con actores y actrices. La transcribo por considerar que da importantes luces sobre el ambiente en el que Racine vivía: “...Os escribo esto lleno de amargura el corazón y con las lágrimas en los ojos... He sabido, en efecto, con dolor, que frecuentáis más que nunca el trato con personas cuyo nombre es abominable para todos aquellos que posean aunque sólo sea un resto de piedad, y ello con razón, ya que se les ha prohibido la entrada en la iglesia y la comunión de los fieles, incluso a la hora de la muerte, a menos que no se retracten. Juzgad, pues, querido sobrino, la angustia en que estaré, ya que no ignoráis la terneza que he tenido siempre para vos, y que siempre he deseado que os entregaseis por completo a Dios en algún empleo honesto. Os conjuro, pues, querido sobrino, a que tengáis piedad de vuestra alma y a que entréis en vuestro corazón, a fin de que consideréis allí el abismo al que os habéis arrojado. Pediré a Dios esta gracia

embargo, a pesar de llegar a convertirse en el “perro faldero del rey” (137), internamente es un poeta que considera que la creación artística es una actividad superior; actividad que reivindica acaloradamente frente al Arzobispo: “¡Yo soy más grande que Luis XIV, Monseñor! [...] ¡Más grande que el mismo Jesús! Porque yo escribo árbol y crece un bosque. Y digo agua y revienta el mar” (137). Por otro lado, guarda hasta el final de la obra una visión trágica de la vida –incluso cuando ha dejado de escribir tragedias– y por lo tanto defiende siempre una poética dramática ajena, si no opuesta, a la de Molière¹¹³. No obstante lo cual no es él, personaje desprovisto de poder, quien define en última instancia el destino de Molière, con sus amargas vicisitudes. Esa responsabilidad recaerá, me parece, mucho más gravemente en la figura del Arzobispo.

Es necesario señalar, por otro lado, una paradoja en la composición dramática de *Molière*: si bien es cierto que Racine es un personaje constantemente ridiculizado y que Sabina Berman pareciera, en primera instancia, tener mayor empatía con Molière y defender como actitud vital la risa y la comedia frente a la seriedad y la tragedia, la posición de Racine en el juego dramático de la obra es sin duda superior. Se trata no sólo del personaje que “crea” internamente el universo metadramático –es decir que gracias a su voluntad creadora convoca todos los elementos que darán lugar al

para vos. Deseo que lo que se me ha dicho no sea verdad, pero si fueseis tan desgraciado como para no romper un trato que os deshonra delante de Dios y de los hombres, no penséis en venir a vernos, ya que sabéis que no podría hablaros sabiéndoos en un estado tan deplorable y tan opuesto al cristianismo...” (*apud* Vossler, 14-15). Un par de años después, hacia diciembre de 1665, el célebre gramático y teólogo de Port-Royal Pierre Nicole publica un folleto en el que llama “envenenadores públicos de almas y asesinos espirituales” a los autores de novelas y obras teatrales. (Vossler, 15).

¹¹³ En la última escena del plano de la vida de Molière, prácticamente al final de la obra, Racine continúa percibiendo la vida, y la muerte, con tonos graves y sombríos. Al imaginar la muerte de Molière, ya muy cercana, Racine afirma: “Pero no tiene que fingir felicidad en su muerte. Será una muerte terrible, como lo son todas, pero si sucede en escena, será sublime” (152). El gran trágico buscará, hasta el último minuto, la búsqueda de lo sublime y la trascendencia histórica.

segundo plano de ficción– sino que, además de dirigirse constantemente al público, en aparte, para emitir sus valoraciones éticas y estéticas, es el único con capacidad para modificar la acción: suspenderla –“*Racine trueno los dedos: Molière se congela*” (78)– o repetirla –“*Racine hace retroceder con un ademán –una floritura de mano– cinco segundos de movimientos del rey, para que recomience*” (144)–. Esta situación de privilegio, esta postura dramáticamente superior del personaje (por llamarla de alguna manera) resulta contradictoria con el hecho de ser una figura constantemente escarnecida. Contradicción que, afortunadamente, imposibilita una resolución simple y maniquea para el conflicto fundamental de la obra: la oposición entre la tragedia y la comedia.

Quisiera considerar ahora que en el universo recreado, la tragedia es el género dramático cercano a las clases altas y poderosas. Veamos un ejemplo: al finalizar el tercer acto de la obra, y al comienzo del cuarto, Molière y La Fontaine comentan los dos estrenos recientes de París: la *Fedra* de Racine, y el *Tartufo* de Molière. La comedia es un auténtico éxito: durante el estreno, los histriones salieron dieciséis veces a recibir los aplausos, mientras que los actores de la tragedia sólo lo hicieron cuatro veces; aunque claro, Molière reconoce irónicamente que “la gente elegante que asiste a las tragedias aplaude sólo con las yemas de los dedos” (132). Sin embargo, toda vez que la tragedia se encuentra más cercana a los intereses del poder eclesiástico y político, es a Racine a quien el Rey nombra miembro de la Academia de las Letras, no a Molière.

Por último, antes de analizar la figura del Arzobispo y la forma de seriedad que este personaje encarna, es importante detenerse en tres aspectos de la obra de Berman que le confieren características más cercanas al género trágico que a la comedia. Me

refiero en primer lugar a la existencia de un prólogo. Ya al analizar los planos de ficción hice notar que el primer monólogo de Racine funciona como un prólogo, en el que el dramaturgo expresa tanto sus ideas sobre el teatro como los motivos que lo hacen preparar un homenaje dramático a Molière. Como ya se mencionó, el Racine histórico escribió prólogos similares, en los que dejó plasmadas sus ideas dramáticas, su poética, y en los que además daba claves para la correcta interpretación de sus obras, aunque es cierto que no estaban incluidos, como éste, dentro de la ficción dramática. Sin embargo, Aristóteles, en el capítulo XII de la *Poética* considera al prólogo como uno de los elementos constitutivos de la tragedia (prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo). Para el estagirita, el coro es la escena inicial de una pieza teatral, “es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro” (63). Por tanto, es posible afirmar que la obra de Berman incluye como una de sus partes constitutivas un prólogo, cercano a la concepción clásica de la tragedia.

En segundo lugar, es necesario mencionar que hay una muerte violenta en escena: el asesinato del Arzobispo. En el último acto, Gonzago no sólo envenena al religioso sino que lo golpea brutalmente mientras agoniza:

El arzobispo se desploma de rodillas; intentando gritar, se lleva las manos a la garganta, que se le ha cerrado; cae de espaldas y Gonzago se precipita hasta él. [...] Se alza unos centímetros el hábito y patear la cara de Monseñor. [...] Gonzago rodea el cuerpo para reencontrar su cara, se alza de nuevo un poco el hábito para poder, otra vez, patearla mejor (149).

En el estudio que realiza Allardyce Nicoll acerca de la tragedia señala que la presencia de la muerte constituye una de las características fundamentales del género. Sin embargo aclara que la muerte por sí misma es algo común, y que la tragedia no se

ocupa de asuntos comunes o vulgares. Por lo tanto, el tipo de muerte del que se ocupa es no-natural, generalmente violento. Para los isabelinos, por ejemplo, la conexión entre asesinato y suicidio con la tragedia estaba absolutamente establecida (recuérdese por ejemplo *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*). Algo similar ocurre, por supuesto, desde los griegos (piénsese por ejemplo en *Antígona*, *Edipo Rey*, *Medea*) (Nicoll, 98-99).

En tercer lugar, es común que la tragedia recree sucesos históricos. Desde las primeras teorizaciones sobre el género se advierte la importancia de tomar argumentos de la historia, no salidos exclusivamente de la imaginación del poeta. Aristóteles afirma que el efecto que causa en el espectador la representación de acontecimientos que efectivamente ocurrieron es mucho más fuerte. Además, es frecuente que las tragedias lleven por título el nombre de su protagonista. Casi todas las tragedias, desde los tiempos de Esquilo, llevan por título el nombre del héroe y dicho héroe domina las tragedias (Nicoll, 100-102). La obra de Berman que nos ocupa, sin pretender de ninguna manera que se trate de una tragedia, presenta, como hemos visto, algunas de sus características. En lo que se refiere, por un lado, a los hechos que representa en el segundo nivel de ficción, el de la vida de Molière, ciertamente están inspirados en hechos reales, aunque desde luego la autora se toma la libertad de imaginar sucesos que no ocurrieron en la historia; por otro lado, la obra lleva por título el nombre de su protagonista, a diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de las comedias, cuyos títulos sugieren o bien la presencia de un grupo social o, cuando el título se centra en un personaje, evitan aludir a él directamente por su nombre propio, para hacerlo mediante su cualidad principal o su posición dentro del argumento (Nicoll, 120). “When occasionally a comedy has a personal title, such as *Volpone* or *Tartuffe*, in general the author is found to be veering away from comedy

proper” (Nicoll, 121). Por último, es necesario aclarar que no me detengo ahora en los rasgos trágicos de Molière (personaje), ya que me ocuparé de ello, detenidamente, un poco más adelante.

La seriedad del poder represivo y dogmático: el Arzobispo

Como se ha visto, la oposición central de la obra de Berman (seriedad-risa, tragedia-comedia) se encuentra encarnada en Racine y Molière. Sin embargo, existe otro personaje que representa una forma más de la seriedad, radicalmente diferente de la tragedia o la visión trágica del mundo. Se trata del Arzobispo, representante de la alta jerarquía eclesiástica y por tanto de la Iglesia en tanto que institución de poder.

Tal como lo explica Mijaíl Bajtín en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, existen diversas formas de lo serio. La seriedad dogmática que predominó en la Edad Media, por ejemplo, es completamente diferente de la seriedad trágica, producto de la cultura antigua.

La seriedad trágica es universalista (de allí que pueda hablarse de una concepción trágica del mundo) y se basa en la idea de la *muerte 'fondée'*. La seriedad trágica está totalmente exenta de dogmatismo. En todas sus formas y variedades, el dogmatismo aniquila igualmente la verdadera tragedia y la verdadera risa ambivalente. Pero en la cultura antigua la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario los dos componentes coexistían. Detrás de la trilogía trágica venía el drama satírico que la completaba en el dominio de la risa. La seriedad antigua no temía la risa ni las parodias, sino que incluso necesitaba un correctivo y un complemento cómico (Bajtín, 111).

Una idea similar aparece en Nietzsche, cuando en *El nacimiento de la tragedia* relaciona las nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco¹¹⁴. Ahí, discute la imagen que de la Grecia antigua ha trascendido: dominada por la idea de armonía, belleza, equilibrio, medida; suma de todo lo que ha pasado por *clásico*. Desde su punto de vista, el cristianismo ha jugado un papel primordial en la transmisión de lo que sabemos y creemos del mundo heleno, ocultándonos sus raíces vitales. Por esta razón, Nietzsche decide desmontar el mundo de la antigüedad griega hasta dar con la dualidad apolíneo-dionisiaco que, desde su punto de vista, caracteriza lo más profundo del alma griega. Para el filósofo, la relación entre el reino apolíneo del sueño y lo dionisiaco de la embriaguez –presente tanto en el interior del individuo, como en la cultura y el arte– da lugar a la tragedia ática, en la que se logra la síntesis perfecta de ambos impulsos vitales (Vattimo 14-26)¹¹⁵.

En las siguientes líneas atenderé a una forma de la seriedad dogmática, diversa de la trágica, representada en la obra de Berman en la figura del Arzobispo.

A lo largo de la historia, la Iglesia católica ha tenido siempre una importante vertiente que ha combatido de manera sistemática la risa, o cierto tipo de risa: en términos generales ha rechazado la risa liberadora, que cuestiona, la que elude las prohibiciones, la que descubre la fragilidad del orden y las convenciones; la risa

¹¹⁴ El concepto de *lo dionisiaco* se relaciona efectivamente con la tragedia griega, particularmente con la figura de Edipo, en la que parece expresarse que la vida, a pesar de todos sus sufrimientos, es una aventura digna de ser vivida; afirmación incondicional de la vida, con su mezcla inseparable de aspectos positivos y negativos, de placeres y de sufrimientos, de alegrías y de tristezas.

¹¹⁵ Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la *reconciliación* se efectúa sólo periódicamente. [...] estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí [...] hasta que, finalmente, [...] se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche, 40-41).

ligada a la alegría, el júbilo y la renovación. Esta actitud de la institución religiosa ha sido documentada en diversos estudios. Cito sólo dos ejemplos: Mijail Bajtin, al revisar la historia de la risa apunta:

El cristianismo primitivo (en la época antigua) ya condenaba la risa. Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron los espectáculos antiguos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. San Juan Crisóstomo declara de pronto que las burlas y las risas no vienen de Dios, sino que son una emanación del Diablo; el cristiano debe conservar una seriedad *permanente*, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados (*La cultura popular...*, 71).

Por lo demás es verdad, como advierte el teórico ruso, que la Iglesia oficial se vio en la necesidad de legalizar un tiempo y un espacio para la risa y las burlas¹¹⁶.

Por su parte, Jacques Le Goff ha señalado que, en la Edad Media, en los círculos monásticos se condenaba la risa y su peligrosa relación con el cuerpo. “En términos generales, la risa [...] es el segundo gran enemigo del monje” (46). En las Reglas Monásticas del siglo v, se afirma que la risa es la forma más terrible y obscena de romper el silencio. Si el silencio es “virtud existencial”, la risa es “gravísima violación”, afirma Le Goff (46). La risa es la “la peor contaminación de la boca” (47).

En buena parte de su historia, la institución oficial de la Iglesia ha estado ligada a las restricciones, la represión y la violencia, convirtiéndose en una instancia de poder que prohíbe, amenaza e infunde temor. En *Molière*, el Arzobispo encarna esta Iglesia, esta instancia de poder que promueve la seriedad represiva, no la seriedad, que me gustaría llamar genuina y compleja, de la tragedia.

¹¹⁶ “...la risa, separada en la Edad Media del culto y de la concepción del mundo oficiales, formó su propio nido, casi legal, al amparo de las fiestas que, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseía un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos componentes principales eran la risa y lo ‘inferior’ material y corporal” (Bajtin, *La cultura popular...*, 79).

Este personaje tiene una participación fundamental en la obra, en la medida en que –mediante la persecución y el acoso sistemáticos a Molière y lo que representa (la risa, la comedia)– genera y estimula el desarrollo de la acción dramática. En el primer acto, como se ha visto, cruza la apuesta con el Rey sobre el origen de la risa. Para ganarla, debe lograr que el comediante pierda la risa, para lo cual le procurará toda suerte de desgracias. Lo primero que hace es lograr que Molière, no sólo se entere de que su esposa Armande lo engaña, sino se ocupa de que la vea haciendo el amor con el joven y guapo actor Barón. El instrumento directo mediante el cual el jerarca católico consigue su objetivo es Racine. Más adelante encargará al joven trágico que escriba una obra de teatro, en la que se muestre “...un rey envilecido por el placer y un rey engrandecido por el sacrificio y la guerra...” (112). Con esto, el Arzobispo logra que Racine supla a Molière en el favor de Luis XIV (126), y que el monarca abandone la vida palaciega de regocijo para ocuparse de ensanchar su imperio y hacer la guerra en Flandes (140). Finalmente, tras la representación del *Tartufo*, que pone al Arzobispo “preso de un furor espantoso” (132), el prelado decide asestar el golpe definitivo: “El Dios de la risa está de rodillas [afirma]; debemos dar de prisa el golpe definitivo. Y antes de que el rey mismo juzgue en este asunto, el pueblo devoto saldrá de misa para incendiar su casa” (136). Y efectivamente, con un sermón *ad hoc*, que ocurre fuera de la mirada del público, consigue que el pueblo incendie el teatro de Molière (139). Más adelante sabremos, además, que Molière ha sido excomulgado y la comedia ha sido prohibida en el reino (144).

El texto no da mayor información sobre el aspecto físico del Arzobispo –en una de las primeras acotaciones se lee solamente que el “*maduro y frío ARZOBISPO PEREFIXE, en hábito rojo, apenas finge aplaudir*” (83)–, sin embargo lo caracteriza

moralmente con sumo detalle y, a lo largo de la obra, nos es posible conocer detenidamente los valores que enarbola y representa: es ambicioso, lascivo e hipócrita –el Tartufo metadieético lo retrata–, ignorante y lleno de prejuicios –considera que el café “volvió prostituta a la condesa de Recamier” (96)–, es inflexible, cruel... Además importa destacar, ya que el conflicto principal de la obra es justamente la oposición entre dos visiones artísticas, que el Arzobispo desprecia cualquier forma de arte.

Considera, en principio, que no se debe representar la imperfección, que el arte “debe mostrar la vida como debiera ser y no como es” (134); que “en el mundo del deber ser, la transgresión a las leyes de la Virtud tendría que castigarse, siempre, severamente. [...] Como por ejemplo en la tragedia” (134). Lo cual lo acercaría ligeramente al Racine histórico, quien en el prólogo a *Fedra* expresa ideas similares. Sin embargo, un poco más adelante manifiesta sus convicciones más hondas: todo artista es un bufón, un ser inferior, “desnudando siempre el corazón y exhibiéndolo en una charola para que la gente lo apruebe o no; (...) y siempre expuesto a ser el hazmerreír” (138). Desde su punto de vista, no sólo ningún hombre superior puede tener nada risible cerca de sí (138), sino que Molière mismo es el Anticristo (135).

Es necesario hacer notar, además, que el Arzobispo recrea un personaje histórico homónimo: Paul Philippe Hardouin de Beaumont de Péréfixe (1606-1671). Se trata de un clérigo que –como ocurre en la obra de Berman– fue, además de preceptor y confesor de Luis XIV, enemigo acérrimo de Molière. En 1667, cuando el rey se encontraba a la cabeza de su ejército en Flandes, se presentó la segunda versión de *Tartufo*, ahora bajo el nombre de *El impostor*. A la mañana siguiente al estreno, “the first president of parliament, acting as the ruler in Paris during the king’s absence, banned the play. In less than a week, the Archbishop of Paris banned the

public or private performance, reading or recitation of the play, under penalty of excommunication” (Turney, 2).

Por lo demás, desde mi punto de vista, el Arzobispo de *Molière* no sólo alude a un personaje sino que recrea una postura generalizada: el punto de vista de la Iglesia frente al teatro en la Francia de Luis XIV. No es exagerado afirmar que en esa época existió una actitud hostil hacia el teatro, no únicamente por parte de los jansenistas (preceptores de Racine), sino de la Iglesia católica en general. Jacques Benigne Bossuet (Dijon, 1627-París, 1704), por ejemplo, fue un religioso sumamente importante (discípulo de los jesuitas, famoso por sus sermones fúnebres, nombrado por Luis XIV preceptor del delfín) que, en sus *Maximes et réflexions sur la comédie* de 1694, criticó acerbamente al teatro por considerarlo inmoral.

Desde mi punto de vista, el Arzobispo representa en realidad el extremo de una postura ante la vida, contra la que Sabina Berman enfila sus armas. Mientras que la representación de la tragedia, escarnecida en la figura de Racine, funciona más como el pretexto, la ocasión para revalorar la risa y cuestionar el estatus que tradicionalmente ha tenido la comedia. Todo lo cual surge, en principio, del deseo de poner en jaque la seriedad como principio rector de la vida y del arte.

CAPÍTULO 4

COMEDIA Y RISA

...la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la
libertad.

Rosario Castellanos

El hombre es el único animal que sufre tan
intensamente, que ha tenido que inventar la risa.

Nietzsche

Presentación

En el presente capítulo me propongo revisar –tal como hice para el caso de la tragedia– algunas de las ideas más significativas que se han formulado sobre la teoría de la comedia para intentar reconocer las líneas fundamentales de reflexión sobre el género. Sin embargo, es importante aclarar que no pretendo agotar todas las fuentes en que se ha conceptualizado la comedia; busco ofrecer una síntesis de las líneas generales que ha seguido el discurso teórico, de manera particular de aquellas que participan de la tradición neoclásica, o que desembocan en ella. Para lo cual me ocupo, en un primer momento, de las teorías más relevantes sobre la comedia de la Antigüedad Grecolatina, pasando por la Patrística, para llegar al siglo XVII en Francia. Dedicaré especial atención a las ideas que caracterizaron la reflexión sobre la comedia en la Edad Media, toda vez que marcaron de manera negativa la conceptualización del género, y se asocian con la seriedad encarnada en la figura del Arzobispo en *Molière* de Sabina Berman, tal como se vio en el capítulo anterior.

Es necesario aclarar que no es mi intención analizar en detalle las propuestas teóricas de cada pensador, sino presentar de manera condensada y desde una perspectiva histórica cómo se ha transformado el concepto de comedia, con el fin de

aclarar la manera en que la autora se apropia de esta tradición y define la composición dramática de su obra *Molière*. En resumen, indago en las poéticas de estos primeros pensadores para rastrear los orígenes de las ideas sobre el género cómico que han pervivido hasta nuestros días y con las que trabaja Sabina Berman. Sin embargo, es fundamental aclarar que me ocupo básicamente de la tradición clásica que deriva de la comedia griega hasta Molière y atiendo de manera tangencial la otra gran tradición de la comedia, de la que Shakespeare es el máximo exponente.

Un poco más adelante, en este mismo capítulo, me detengo en algunas reflexiones de tipo filosófico sobre la risa que, me parece, se han decantado hasta nuestros días y juegan un papel importante en la oposición fundamental, comedia-tragedia, seriedad-risa, que teatraliza Berman.

La comedia como problema estético

Una visión histórica

La vía aristotélica

Es comúnmente aceptado que la *Poética* de Aristóteles constaba de dos partes: la que conocemos, correspondiente a la tragedia, y otra, desaparecida ya en el siglo VI, supuestamente centrada en la comedia (García Bacca, CVII-CIX)¹¹⁷. Sin embargo, del texto que se conserva se pueden rastrear algunas ideas sobre el género cómico y la

¹¹⁷ “La suposición de que el texto conservado es, en realidad, el libro primero o la primera parte de una obra mayor es muy temprana: aparece ya en testimonios antiguos, lo postula la primera traducción latina del texto y lo presume la rama arábiga de la transmisión, y, más particularmente, el comentario medio de Averroes. Muchas ediciones y comentarios quinientistas de la *Poética* suelen contener la indicación *liber primus* (...), lo que sanciona desde el título no sólo la hipótesis de la transmisión parcial del texto, sino la afirmación de que la extensión y magnitud de lo que falta es comparable a la del texto conocido” (Vega, *La formación de la teoría...*, 16-17).

risa: al comienzo de la *Poética* se establece que la comedia forma parte de la poesía y sus especies. Como la tragedia, reproduce por imitación de las acciones humanas; es decir, utiliza el modo dramático de imitación (no el narrativo). Aunque la comedia, género de menor valor respecto de la tragedia y la épica, imita las acciones de hombres peores, en cuanto a virtud. En el capítulo v, Aristóteles afirma que la materia de la comedia es lo ridículo:

La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula (7).

En cuanto a los orígenes del género, no es mucho lo que aporta Aristóteles, y sin embargo se puede advertir cierta infravaloración del género. En un principio la comedia no fue tomada en serio, por lo que pasó inadvertida: “se nos ocultan sus comienzos por no haber sido un género grande sino chico”. No se sabe, por ejemplo, “quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género” (Aristóteles, 7-8). Sin embargo, considera que evolucionó de las invectivas, pasando por la imitación narrativa de lo risible. En esta sucesión de estadios, la comedia (imitación de los peores por los peores) es producto de una evolución y depuración en dos sentidos: abandona la invectiva por lo risible y progresa de lo narrativo a lo dramático (Vega, *La formación de la teoría...*, 25).

También la comedia ha sido considerada como un género más simple que la tragedia. “La comedia parece mostrar un mundo más fácil, más acorde con los deseos de los espectadores y por eso menos verdadero que la tragedia” (Llanos, 64). Los

poetas se pliegan a los deseos del público, por lo que crean argumentos que de ninguna manera serían aceptables en una obra trágica: los enemigos al final se tornan amigos, sin que ninguno muera a manos del otro, dice el Estagirita (19-20).

De lo dicho por Aristóteles acerca de la comedia, se puede presentar la siguiente síntesis: la comedia forma parte de la poesía y sus especies. Es imitación de las acciones de los hombres. Como la tragedia, la comedia utiliza los tres instrumentos de la imitación (ritmo, melodía y métrica); pero, a diferencia de aquella, la comedia es imitación de las acciones de hombres peores que los normales en cuanto a la virtud y al vicio¹¹⁸. Aristóteles considera que existe una inclinación natural del hombre a la imitación: los de naturaleza más ligera imitan a los viles, de maldad ridícula; mientras que los más respetables imitan a los mejores, a los bellos. La materia de la comedia es lo risible, lo ridículo. Y finalmente señala que existe un placer propio de la comedia, diferente del de la tragedia, aunque no se explica en qué consiste o cuál es su naturaleza.

De las exigencias de Aristóteles para la creación de una obra de arte perfecta se pueden extraer, por analogía, algunos principios válidos para la comedia: por ejemplo, que su unidad sea orgánica; que produzca en el espectador un efecto específico y adecuado; que de los elementos cualitativos de la obra, el argumento sea el componente predominante, del que todos los demás dependan. Sin embargo, resulta

¹¹⁸ Sin embargo, Rosana Llanos López, en su *Historia de la teoría de la comedia* afirma que cuando Aristóteles habla de que “los peores” son el objeto de imitación de la comedia debe entenderse fundamentalmente como una valoración estética y no moral. Y argumenta que el objeto de imitación de lo cómico debe generar la risa, y que los vicios de los hombres “peores” que los normales, para poder ser objeto de risa, deben ser inofensivos para el espectador. De ahí que los inferiores lo sean más bien desde un punto de vista estético y no moral, pues se relacionan con lo ridículo, que es una parte de lo feo que no causa dolor (62).

problemático resolver algunas cuestiones como la de la naturaleza del efecto cómico.

¿Cuál sería para Aristóteles la función de la comedia?

Para Lane Cooper, el problema –en el mejor de los casos– se puede solucionar sólo en parte. El investigador propone, partiendo del pensamiento aristotélico, las siguientes consideraciones sobre el efecto propio de la comedia. Si cada modalidad de arte mimético produce cierto tipo específico de placer, al buscar definir la comedia por sus efectos es obligado partir de un principio de exclusión: el efecto de la comedia no puede ser el mismo que el de la tragedia –es decir, causar temor y compasión–. El placer en la comedia se encuentra relacionado a la percepción de un defecto o fealdad, que no lastima ni causa dolor. Es un placer susceptible de ser observado en el espectador teatral o en el lector solitario de una comedia; es un efecto psicofísico, cuyo aspecto manifiesto es la risa (Lane, 60-62)¹¹⁹.

Siguiendo la vía aristotélica, en el siglo X aparece un importante tratado técnico sobre la comedia: el *Tractatus coislinianus* (Lane, VIII)¹²⁰. Se trata de una obra, subsidiaria de la *Poética*, que intenta, partiendo de las ideas aristotélicas o bajo su influencia, crear un estudio sobre la comedia. De la definición de comedia que aparece en el *Tractatus* me interesa rescatar algunos aspectos: que es la imitación de

¹¹⁹ En la *Retórica*, Aristóteles afirma que “el placer es un cierto movimiento del alma y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica; y que el pesar es lo contrario. Ahora bien, si el placer consiste en esto, es evidente entonces que también es placentero lo que produce el estado de ánimo dicho, mientras que lo que lo destruye o provoca un retorno contrario es penoso” (129-130). Creo importante agregar, para la mejor comprensión de la cita, la nota explicativa de Quintín Racionero, en la que relaciona otros textos de Aristóteles a propósito del placer: “Lo que Aristóteles dice no es que el placer sea un movimiento, sino, al contrario, un estado natural (correspondiente a un ser), que se presupone enajenado y que, por ello mismo, es o busca ser restituido, como fin de su acción, por el movimiento del alma” (130, nota 270). Unas líneas adelante, al final del capítulo 11 del libro I de la *Retórica*, Aristóteles alude al placer que provoca la risa: “... por lo demás, puesto que el juego se cuenta entre las cosas placenteras, lo mismo que toda distracción, y como también la risa causa placer, es forzoso que igualmente lo cause lo risible, ya se trate de hombres, discursos u obras” (138-139).

¹²⁰ Manuscrito anónimo, número 120 de la Colección Coislin de la Biblioteca Nacional de París, editado por primera vez en 1839 (Lane, 10).

una acción absurda e imperfecta; que purga las emociones a través del placer y la risa, y que se distingue del insulto porque el primero censura abiertamente, mientras que la comedia insinúa.

Una de las aportaciones más importantes del *Tractatus* a la evolución de la teoría de la comedia es la explícita asociación entre este género del drama y la risa. En él se concibe la risa como la madre de la comedia, con lo que se destaca su importancia capital. Por lo demás, Llanos López señala como otra de las mayores aportaciones de este texto el que se reconozca, así sea de manera todavía implícita, la existencia de diversos grados de comicidad, “asunto vital para acabar con la visión de lo cómico como un todo uniforme y monolítico, que solía caer del lado de lo bufo y lo grosero” (Llanos, 163-164).

La reflexión en torno al problema de los grados o formas de comicidad es un asunto complejo que se ha abordado desde diversas perspectivas. Frecuentemente se ha pensado que existen dos formas extremas de comedia (y de comicidad) entre las cuales encontramos una infinita gama de posibilidades. En un extremo estaría la comedia baja, que suele emplear procedimientos de la farsa, así como una comicidad bastante visual (gags, persecuciones, lazzi¹²¹), y que busca provocar una risa franca; mientras que en el otro, ubicaríamos a la alta o gran comedia, más dispuesta a las sutilezas de lenguaje y a las alusiones, que casi siempre invita a sonreír y tiende a lo serio o grave (Pavis, 73-74).

¹²¹ Los lazzi son juegos escénicos bufonescos, empleados para caracterizar a los personajes de la comedia del arte. Sus ingredientes básicos son: contorsiones, rictus, muecas, payasadas... En la comedia francesa de los siglos XVII y XVIII, los lazzi tienden a integrarse al texto de manera más refinada, pero siempre lúdica. Son los componentes paraverbales del trabajo actoral (Pavis, 271).

Cuando Bentley señala que existen dos tradiciones básicas de comedia, más allá de una larga lista convencional de tipos (como comedia negra, de costumbres, de capa y espada, de intriga, de caracteres, etcétera), alude también a las dos clases de chiste propuestas por Freud: el inofensivo y el tendencioso¹²². Este último se encuentra, según el investigador, en la base de la comedia afrentosa, que usa el ridículo como arma; mientras que el inofensivo, basado en la simpatía y ligado al humor, es el que da el tono a muchas de las comedias de Shakespeare.

Como vemos estas dos formas extremas de la comicidad no sólo se construyen mediante recursos diversos sino que buscan provocar distintos efectos en el espectador, que van de la carcajada hasta reacciones psicológicas sin una manifestación física evidente, que pueden asociarse con la sonrisa. Para Charles Mauron, la comicidad menor persigue la *risa* (opuesta al llanto), entendida como una respuesta puntual a un estímulo concreto; mientras que la comicidad mayor busca la risa (opuesta a la angustia trágica) y la denomina *euforia*, entendida como la respuesta continuada del lector/espectador ante un estímulo igualmente continuado y ligado a una tensión de signo cómico.

La tradición latina de la teoría de la comedia

Es necesario tener en cuenta que la formación de la teoría de la comedia no parte exclusivamente de la interpretación de Aristóteles; responde, en general, a una

¹²² Para Freud, el chiste que tiene su fin en sí mismo y no se halla al servicio de ninguna intención es el *inocente*, mientras que el tendencioso, que puede ser hostil u obsceno, por su tendencia misma puede resultar desagradable a algunas personas. Este último suele precisar de tres personas para su realización: además de aquella que lo formula, se requiere de una segunda que es víctima de la agresión y de una tercera en quien se cumple la intención creadora de placer del chiste. Además es vehículo idóneo para hacer viable la agresión o la crítica contra la autoridad. En el otro extremo el chiste inocente, la chanza, solamente tiene la intención de crear placer (Ver *El chiste y su relación con lo inconsciente*).

amalgama de reflexiones, de entre las que sobresalen algunas del mundo romano. Para hacerse una idea de la importancia de la participación latina en la concepción de la comedia es necesario recordar que la *Poética* de Aristóteles pasó casi desapercibida en el mundo latino –sólo en Horacio encontramos un ejemplo contrario– y que para el Renacimiento, antes de la recepción plena de la *Poética*, existía ya una importante tradición procedente de la antigüedad latina –que conformó la vía latina de pensamiento– y que marcó la recepción misma de la obra de Aristóteles¹²³.

Aunque las referencias a la comedia en la *Epístola a los Pisones* son muy pocas –la mayoría de las veces indirectas– vale la pena detenerse en ella por la importancia de los trabajos de interpretación a que dio lugar, y por constituir una de las bases para las teorías medievales de la comedia (Llanos, 198). En primer lugar, Horacio señala la importancia de que cada género se exprese en una forma determinada y en un estilo concreto. De modo que, desde su punto de vista, la comedia debía aparecer en un tipo determinado de versos, con un ritmo y un tono apropiados. Idea que será relacionada por sus exégetas con la pureza de los géneros, olvidando que el mismo Horacio, lejos de preconizar una lectura purista de los géneros literarios, admitía que se rompieran las formas si era necesario. El segundo aspecto que me parece relevante es la importancia que le otorga al efecto que cada tipo de género suscita en los espectadores. Los poemas, además de ser hermosos, deben conducir el ánimo de los oyentes a la risa o al llanto. De hecho, a decir de Rosana Llanos, una de las aportaciones más importante de Horacio, que no sólo afecta

¹²³ Algunos autores, como Lawton, llegan a considerar incluso que la vía latina de pensamiento, con Donato a la cabeza, tuvo una influencia superior a la aristotélica en la conformación de la teoría dramática neoclásica francesa. Otros estudiosos, como Weinberg, le otorgan la misma importancia a la vía latina, pero consideran a Badius Ascensius como el pensador de mayor trascendencia en Francia (Llanos, 305).

a la comedia, es la sistematización de la teoría literaria en torno a dualidades; una especie de estructura binaria que será recogida por algunas poéticas del Renacimiento (205).

Sin embargo, el trabajo más significativo sobre la comedia dentro de la tradición latina lo constituye, sin duda, el opúsculo conocido como *De Comoedia*, del gramático del siglo IV Elio Donato. A través de este opúsculo Donato se erigirá no sólo en la autoridad que dará soporte a las teorías medievales sobre la comedia, sino que con él se sentarán bases teóricas importantes que llegarán hasta bien entrado el siglo XVI (Llanos, 227)¹²⁴.

En este texto, Donato formula una breve definición de comedia, más cercana a Platón que a Aristóteles: “la comedia es la imitación de la vida, espejo de la costumbre e imagen de la verdad” (*apud* Llanos, 231-232). En ella, la imitación es entendida como copia fidedigna de la realidad; lo que traerá importantes consecuencias teóricas. Es necesario observar que el remitir la comedia a la “vida”, la “realidad” y la “verdad” nos aleja de la ficción y nos lleva a valorar este género del drama en función de criterios distintos de lo estético y próximos a lo moral. Así, aunque Donato todavía no veía la comedia como un mosaico de conductas moralmente censurables, sino como una imitación de la vida que además de deleitar nos muestra lo que debe ser aceptado y lo que amerita ser rechazado, poco a poco la comedia se irá tiñendo de una valoración claramente negativa, hasta llegar a ser vista en la Edad

¹²⁴ La edición príncipe de las comedias de Terencio con el Comentario de Donato es de 1470. A partir de esa fecha, *De Comoedia* se publica en muchas ocasiones, ya sea junto a las obras de Terencio o de manera independiente. La gran difusión de la ideas de Donato se debe en parte a la popularidad del teatro de Terencio. En el siglo XV el interés por Terencio y las ideas de Donato llega a tal punto que se desata una especie de “moda” que lleva a una serie de autores a escribir breves tratados, comentarios prologales que acompañan las ediciones de Terencio y Donato. Movimiento similar al que, en el siglo XVI, se dará entre los comentaristas italianos alrededor de la *Poética* de Aristóteles (Vega, “Teoría de la comedia...”, 238; Llanos, 279-281).

Media como la representación de conductas nefastas, y un claro antiejemlo para la vida. En este sentido, como veremos un poco más adelante, la interpretación y asociación en el Medioevo de las ideas de Donato y del pensamiento de Platón resultará de capital importancia.

La otra gran definición que aparece en el texto de Donato surge de la confrontación de los géneros dramáticos mayores: la comedia y la tragedia. Se trata de una definición descriptiva, que parte de la observación de un *corpus* de obras de Terencio, que da como resultado la percepción del género cómico como el reverso del trágico. María José Vega muestra en las siguientes columnas la relación especular de los dos géneros dramáticos fundamentales propuesta por Donato:

| Comedia | Tragedia |
|--|--|
| Hombres ordinarios con algún peligro, pero alegre fin sobre historias fingidas comienza turbulentamente y finaliza apaciguadamente | Personajes distinguidos con grandes temores y tristes fines sobre historias verdaderas termina turbulentamente y comienza apaciguadamente. |

Como puede verse, no sólo se presenta un género como la inversión del otro, sino que se define respecto del otro y con los criterios del otro, volviéndolos en cierta medida inseparables en el plano teórico (Vega, *La formación de la teoría...*, 43). Para Donato, lo mismo que para Evantio, la naturaleza del final de la obra definía en última instancia el género de la misma. La comedia debía tener alegre fin, mientras que la tragedia, triste fin. Dicha generalización se asumirá durante toda la Edad Media, hasta ser cuestionada por los comentaristas aristotélicos de la segunda mitad del siglo XVI, quienes establecieron que, en última instancia, Aristóteles definía el género de las

obras en función no del final sino de la índole de la catarsis¹²⁵. Sin embargo, un poco más adelante veremos cómo las ideas donatianas se desarrollaron entre los pensadores de los siglos XII y XIII, particularmente en Dante.

Por lo demás, en el mundo latino parece haber consenso entre dramaturgos y críticos en cuanto a sus consideraciones acerca de la comedia¹²⁶: son obras de argumento festivo en las que participan personajes de carácter privado, en oposición a la tragedia, género en el que los personajes tienen un carácter heroico. También resulta muy importante insistir en la consideración, a veces explícita, a veces implícita, de la idea, comúnmente aceptada en la Antigüedad Latina, del carácter ejemplar y educativo de la comedia. Para López y Pociña, desde su nacimiento en Roma, la comedia tenía como misión preservar los modelos positivos de comportamiento, o la condena de los negativos (19). Ejemplo claro de ello son los versos que pone Plauto en boca de los actores para solicitar el aplauso al final de los *Captivi*, una de sus obras más ejemplares:

Espectadores, esta comedia está hecha como un ejemplo de comportamiento.
 No hay en ella manoseos ni amoríos,
 ni cambio de niños, ni estafa de dinero,
 ni tampoco un joven que haga libre a su puta sin enterarse su padre.
 Pocas comedias de este tipo componen los poetas,
 En las que los buenos se hagan aún mejores (*apud* López y Pociña, 20).

¹²⁵ En efecto, Aristóteles no habló de los dos tipos de finales feliz/infeliz como diferenciadores de los géneros dramáticos mayores, como se hará creer en la Edad Media. Para el Estagirita era tragedia una obra como *Ifigenia entre los tauros*, de final feliz, toda vez que produce el efecto específico de la tragedia: la catarsis, así como otros de los elementos caracterizadores del género como la anagnórisis.

¹²⁶ “El concepto, en fin, de la *comoedia* por oposición a la *tragoedia* resulta tan claro para los escritores latinos, que ni siquiera es necesario entrar en disquisiciones cuando de oponerlas se trata: recordemos de qué manera clara, breve y tajante lo hacen tres críticos literarios latinos de la autoridad de Cicerón, Horacio y Quintiliano... (...) Esta oposición resulta tan fundamental que no puede circunscribirse al mero texto literario de las comedias y las tragedias, sino que atañe igualmente a su realización total, a su puesta en escena” (López y Pociña, 22).

No me detendré en las formas de comedia que se desarrollaron en Roma (*palliata*, *togata*, *atellana* y mimo), sin embargo, toda vez que en este periodo de la historia del teatro se comienza a configurar la corriente no satírica de la comedia que dará lugar a la comedia romántica será necesario revisar, así sea brevemente, algunas características de la comedia *palliata*, cultivada por Plauto y Terencio.

Plauto cultiva la *comedia de situación* con *personajes tipo* (el avaro, el intrigante, el joven enamorado, la doncella raptada, etc.) a los que coloca en situaciones cómicas sin eludir, más bien lo contrario, lo escabroso, lo obsceno, que debía ser del agrado del público, inculto y de baja condición, que acudía a las representaciones. Tienen siempre un carácter de estereotipo y se repiten como máscaras de atelana. Aunque Plauto no utilizó las máscaras, no dio nunca rasgos individuales a sus personajes.

Sus tramas son recurrentes, así como sus personajes y situaciones, lo que acarrea una notable semejanza en el contenido de las obras. Siempre giran en torno a un enredo principal, que pone en juego el amor de un joven, y que resuelve la maña de un esclavo listo y los azares de la fortuna; siempre hay un anillo para reconocer al hijo perdido, o un cesto que llevaba la niña raptada. Las mujeres que aparecen en escena, apenas hablan, aunque sean las protagonistas. Sin embargo, Plauto se las ingenia para complicar las intrigas de modo que parezcan nuevas. Sus obras presentan a los espectadores, “una continua sucesión de escenas jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una especie de reino de Jauja o país de las Maravillas (...); un mundo donde todo está permitido, donde ocurren cosas inimaginables en la Roma de cada día”... (López y Pociña, 98). Para crear un espectáculo jocosos se vale de todos los recursos a su alcance: lingüísticos, equívocos y absurdos, movimientos escénicos,

vestuario... El autor busca hacer reír a su público desde antes de que comience propiamente la obra, en el prólogo, hasta el final, en que solicita el aplauso de formas graciosas. Busca hacer pasar al espectador un momento agradable, y en ello está la esencia de su teatro.

Terencio es muy distinto a su predecesor latino aunque sus temas son parecidos. Al contrario de Plauto, los personajes de Terencio se nos muestran perfectamente delimitados e individualizados, no presenta tipos sino que profundiza con finura en los *caracteres* de los personajes: actúan reflexivamente, de manera congruente con su caracterización psicológica y moral, lo que contribuye a la creación de una comedia “reflexiva, equilibrada, lenta” (López y Pociña, 234). Su lengua es más refinada que la de Plauto, su tono menos burlesco, lo que dio lugar a que fuera acusado de falta de comicidad y a que su obra no fuera tan apreciada entre el público como la de aquél. A pesar del fracaso de algunas de sus puestas en escena, la crítica culta lo ha catalogado como el gran comediógrafo de Roma: Horacio, Cicerón y Quintiliano, por ejemplo, gustaban de su teatro y destacaron su elegancia, así como la profundidad de sus argumentos y personajes.

Las líneas dramáticas que se despliegan a partir de estos modelos son muy amplias y complejas. Baste mencionar como ejemplo que en la Inglaterra Isabelina se desarrollaron dos formas de comedia diferentes: la de intenciones didácticas, basada en la observación satírica de las costumbres, con Ben Jonson a la cabeza, y la comedia de humor, de placeres más intelectuales, con Shakespeare como máximo exponente. Esta última, por ejemplo, cuya acción transcurre generalmente en un sitio imaginario,

situado más allá de los confines de lo cotidiano, tiene como tema principal el amor romántico y sus personajes principales suelen terminar unidos y felices¹²⁷.

La Edad Media

Es especialmente importante detenerse en este periodo ya que en él se asientan muchas de las connotaciones negativas asociadas a la comedia, que en muchos casos todavía perviven. Es necesario reconocer, sin embargo, que las raíces más profundas de estas ideas provienen de Platón; por lo que será necesario hacer un paréntesis para revisar algunas de las formulaciones de este filósofo griego. Más adelante veremos cómo se transmiten y reciben en la Edad Media las ideas sobre la comedia, provenientes de las dos grandes vertientes del pensamiento: la vía aristotélica y la latina.

Para Platón toda representación teatral, en la que el autor cede la palabra a los personajes, intentando crear la ilusión de que son ellos quienes en realidad hablan, resulta peligrosa para el mantenimiento de la *areté* griega. Para Rosana Llanos,

El hecho de que sean definidos [los géneros dramáticos] como *mimesis* pura les convierte en los géneros que más se alejan del mundo de las Ideas, con lo que la imagen de la realidad que ofrecen no sólo es falsa –pues como todo arte imitativo es reproducción de lo que ya de por sí es copia–, sino que además ésta puede ser contada o tomada como verdad (36).

Así pues, Platón considera el teatro como algo perjudicial, sin hacer distinciones, en principio, entre las diversas formas que puede adoptar el arte dramático; es decir sin

¹²⁷ En las comedias de Shakespeare, afirma Jan Kott, “el amor es siempre un estallido repentino y maravilloso. La fascinación surge a primera vista, la pasión nace del primer roce de las manos. El amor se abate sobre los amantes como un halcón; el mundo se hunde a su alrededor, pero los amantes sólo tienen ojos el uno para el otro. El amor en Shakespeare llena todo el ser, es exaltación y deseo” (286).

diferenciar la comedia de la tragedia. Se trata para el filósofo de géneros que comparten un fin lúdico, de entretenimiento, sin ningún beneficio. Por tanto, aunque él mismo afirma que pueda agradarle esta forma del arte, son más importantes que el gusto propio la justicia y la virtud, y así lo expresa reiteradamente en la *República* (Llanos 38-39).

Por lo demás, los actores son tenidos por farsantes, en la medida en que fingen sentimientos, siempre desbordados, por situaciones o personas que nada tienen que ver con sus vidas. Y más grave aún que el origen falso de estos sentimientos es el efecto que causan en los espectadores: despiertan la peor parte del ser humano, la que se relaciona con las pasiones y los instintos, la más alejada de la mesura y la idílica templanza (Llanos 40-41). De este modo, la imitación poética, “Riega y nutre, en efecto, todo esto que era menester dejar seco [las pasiones], y erige en gobernante de nosotros lo que había de ser gobernado para hacernos mejores y más felices, y no peores y más miserables” (Platón, 363). En opinión del filósofo, en materia de poesía sólo tendrán cabida en la República los himnos a los dioses y los panegíricos a los hombres ilustres; de otra forma, “reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en lugar de la ley y de la norma...” (364)¹²⁸.

Así, Platón censura los espectáculos teatrales y expresa la necesidad de impedir que se instalen en la República. Sin embargo, al ocuparse de la materia imitada en la

¹²⁸ Un poco más adelante, en el mismo capítulo X de *La República*, Platón afirma que, no obstante haber desterrado a la poesía, y para no ser acusado de rudeza y rusticidad, está dispuesto a escuchar las razones que pudieran ofrecerse para demostrar que la poesía merece un lugar en una ciudad bien regida; pero en tanto no se pueda demostrar que la poesía es útil, además de grata, conviene actuar con precaución: “...mientras [la poesía] no sea capaz de justificarse, la escucharemos repitiéndonos a nosotros mismos el razonamiento que hemos hecho, como un contraconjuro a su conjuro... Tenemos la impresión, en suma, de que no hay por qué tomar en serio esta poesía como si fuera ella misma cosa seria y apegada a la verdad, sino escucharla con cautela y con temor por el gobierno de nuestra alma, de acuerdo con las máximas que hemos enunciado sobre la poesía” (Platón, 365).

comedia, pareciera que este género se aleja todavía más de la Idea que la tragedia, “pues elije como objeto de su mimesis a caracteres y conductas innobles ‘a los cuerpos feos y a los pensamientos feos’” (Llanos, 44). Así pues, la risa, producto de la comedia, era considerada tan indeseable como el llanto, producto de la tragedia; sólo que la risa, además, era en sí misma un efecto peligroso, no deseable para los caracteres nobles y las personas libres; más adecuada, sí, para esclavos y extranjeros. Todo lo cual parece dar testimonio –aun sin que se encuentre en Platón propiamente una teoría sobre la comedia– de la infravaloración platónica del género cómico respecto del trágico (Llanos, 45, 47).

La transmisión árabe de la *Poética*

Al parecer, desde el siglo V hasta el IX se le pierde la pista, en Occidente, a la *Poética* de Aristóteles. Es tal la carencia de datos, referencias o alusiones a la *Poética* durante este periodo que parece no haber sido conocida sino mediante vías indirectas. Sin embargo, a través del mundo árabe, de las traducciones y comentarios a la obra de Aristóteles, es posible rastrear la línea que comunica, y transforma, las ideas griegas en la Edad Media.

Los más importantes comentaristas árabes de la *Poética* son Al-Farabi, Avicena y Averroes. Mucho se podría decir de la trascendencia de estos tres pensadores, sin embargo, me detendré solamente en algunas de sus ideas sobre la comedia, en las que se observa ya una gran transformación del pensamiento del Estagirita. Para Al-Farabi la comedia se caracteriza por imitar “cosas malas”, por satirizar merecidamente a las personas y sus defectos. Avicena, por su parte, vincula el universo de la comedia tanto con la parte negativa de la realidad, como con la sátira

–mientras que Aristóteles relacionaba el nacimiento de la comedia, justamente con su alejamiento de la sátira– al decir que la comedia es una mezcla de invectiva y ridículo, entendido como un escarnio doloroso –cuando Aristóteles consideraba el ridículo justamente como una parte de lo feo que no causaba daño ni dolor–. Por lo demás, los tres comentaristas árabes le otorgan un fin moral y didáctico a la poesía, que constituye quizá la transducción más significativa de las ideas aristotélicas. Averroes –llamado “El Comentador” por su dedicación a los trabajos de exégesis de los textos aristotélicos, y cuya labor supuso el primer acercamiento de la *Poética* al mundo medieval de Occidente–, ofrece una visión dicotómica de la poesía, según la cual sus dos finalidades son alabar las acciones nobles y loables, o rechazar las acciones peligrosas o malignas. Esta visión, que constituye una de las lecturas equivocadas más trascendentes en la historia de la literatura¹²⁹, da por sentado que sólo hay dos tipos de materiales para imitar: las virtudes y los vicios. A partir de ahí, Averroes generaliza y considera que los poetas que imitan los vicios son viciosos, mientras que los que se ocupan de las personas nobles son, ellos mismos, virtuosos (Llanos 65-91)¹³⁰.

Así pues, la idea de comedia que llega de los comentaristas árabes al Occidente durante este periodo no sólo parte de una interpretación errónea de Aristóteles, sino que contribuyó a la consolidación de una valoración negativa del género, asociándolo por completo a todo lo que, desde una perspectiva moralista, se ha visto como la parte censurable de la realidad, hasta el punto de pensar que los poetas cómicos mismos son viciosos, o con inclinación a los vicios. De todo ello ha emanado, además, una

¹²⁹ Para C. Bobes el hecho de que la *Poética* sea fundamentalmente un texto sobre la tragedia, género desconocido en la literatura árabe, explica en buena medida que los comentarios y glosas de sus filósofos hayan dado como resultado un caso claro de lo que se denomina *misreading* o transducción aberrante (*apud* Llanos, 92).

¹³⁰ Recordemos que Aristóteles habla de cierta inclinación, de cierto gusto de los poetas por un tipo u otro de imitación, sin que por ello emita un juicio de valor sobre la calidad moral o ética de los poetas.

generalización –con la que en buena medida ha tenido que convivir la comedia desde hace siglos y que han utilizado sus detractores– que la convierte en un producto ético y estéticamente reprobable, por el hecho de ofrecer modelos negativos de conducta.

La Patrística

La filosofía de los llamados Santos Padres de la Iglesia –quienes entre el siglo II y el VII crearon un sistema de pensamiento en el que convivía pacíficamente la tradición grecolatina y la doctrina cristiana– constituye una de las fuentes más importantes para el pensamiento medieval. Para esta investigación importa llamar la atención sobre su visión particularmente negativa del teatro en general y de la comedia en particular; visión que será no sólo punto de referencia durante toda la Edad Media, sino a la que se remitirán los detractores del arte teatral en los debates sobre su licitud, a finales del siglo XVI en España.

Ya en la primera Patrística, san Clemente y Tertuliano se distancian de Donato, quien, como acabamos de ver, le otorgaba un valor didáctico a la comedia por el simple hecho de reflejar la vida. Tito Flavio Clemente afirmaba, por ejemplo, que el teatro era un “lugar de perdición moral por antonomasia [...], donde se aúnan textos execrables con músicas igualmente nocivas, cuya huella perdura en la imaginación del hombre incitándola a la bajeza moral” (*apud* Llanos, 252). Ambos pensadores adoptan una postura de fuertes reminiscencias platónicas, y repudian la recreación de realidades, incluso en asuntos tan inocentes como el afeite de las mujeres. A propósito de esto Tertuliano dice:

Las que ungen su piel con pomadas, colorean sus mejillas de rojo y untan de negro sus ojos, pecan contra Dios. Seguramente a ellas les parece imperfecta la obra de Dios, puesto que, a juzgar por sus

propias personas, ellas condenan y censuran al Artífice de todas las cosas (*apud* Llanos, 253).

En la Alta Patrística, en la que se consolida la doctrina cristiana, san Agustín condena el teatro por la exaltación que hace de las pasiones; lo considera una aberración y una locura por ser tanto “el correlato ficticio del sufrimiento real al que el hombre no quiere enfrentarse a no ser en forma de espectáculo”, como por sus orígenes ligados al culto de dioses paganos, y por tratar temas “perversos y malintencionados”, que si no denigran a los hombres, y por tanto son nefastos y merecen castigo, son impíos. Un poco más adelante, en la Patrística tardía, san Isidoro alude también a los orígenes idólatras de los espectáculos teatrales, y previene contra ellos por su origen ligado al “mal”¹³¹. Para este santo, además, el teatro estaba asociado a conductas repudiables: “Al teatro se le denominaba también –afirma– ‘prostíbulo’, porque, terminado el espectáculo, allí se prostituían las ramera”, y describe a los histriones como seres de naturaleza despreciable: son “los que, vestidos con ropas femeninas, imitaban los gestos de las mujeres impúdicas” (Llanos, 253-260)¹³².

Como puede verse, el fin didáctico y moralizante que se le adjudicó a la comedia, por la vía latina de pensamiento, no alcanzó a acallar las duras críticas que contra las artes escénicas emitieron los Santos Padres de la Iglesia. Por el contrario,

¹³¹ San Isidro, como san Agustín, condena los juegos escénicos porque en su origen estuvieron ligados a la veneración de los dioses paganos: “Tú, cristiano, debes aborrecer este espectáculo del mismo modo que aborreciste a sus patronos”, afirma (*apud* Llanos, 262).

¹³² Sorprenden las características que san Isidoro le confiere a la comedia y la tragedia, a través de las definiciones de “tragediógrafo” y “comediógrafo”. Para este pensador, “Los tragediógrafos son los que, con verso triste y ante el público espectador, contaban las antiguas hazañas y delitos de reyes y criminales.” Mientras que “Los comediógrafos son los que, con sus palabras y sus gestos, cantaban hechos de personas particulares y representaban en sus comedias los estupro de las doncellas y los amores de las prostitutas” (*apud* Llanos, 260-261).

sus puntos de vista se generalizaron en la Edad Media y llegaron hasta la primera mitad del siglo XVI.

Dante y la teoría medieval de la comedia

El hombre medieval conoce los conceptos de tragedia, comedia y elegía, provenientes de los clásicos, pero su material literario es tan «otro», que no le es posible aplicar con rigor los criterios utilizados por griegos y romanos. Dante sufre en propia carne esta distonía. Reconoce, sí, los tres estilos, pero los distingue por la materia que tratan y por el estilo con que la tratan (su elocución). Afirma que, en cuanto a la materia, la tragedia se distingue porque “al principio, es admirable y tranquila, pero al final, en el desenlace resulta triste y horrible”; en cuanto a su estilo dirá que es “elevado y sublime”, mientras que es “tranquilo y humilde” en la comedia (Montoya, 88-89).

Estas ideas tendrán una gran repercusión en la concepción de la comedia: se definirá ahora en relación directa con el estilo bajo y no en relación con lo ridículo o lo risible, ni con el ser un género dramático ni con las acciones y sujetos que se en ella se recreen. Se produce entonces tal confusión en los criterios que habían distinguido a la comedia, que se pierden sus rasgos verdaderamente esenciales. Eso explica que Donato llamara “Comedia” a un poema lírico, no dramático, que nada tiene de cómico o ridículo, pero que está escrito en un estilo bajo y que comienza de manera inquietante y se resuelve en un final feliz –retomando en esto último algunas las ideas donatianas vistas líneas arriba– (Llanos, 274-275).

La teoría neoaristotélica de la comedia

Cuando en el Renacimiento la *Poética* de Aristóteles entra en su fase triunfal¹³³, los editores llenaron de comentarios el texto del Estagirita; comentarios que contribuyeron de manera muy especial a la creación de la doctrina clásica (García Bacca, CXVII-CXVIII). Con ese espíritu, en 1548 se publica un importante tratado teórico sobre la comedia, compuesto bajo presupuestos aristotélicos: la *Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia*, de Francesco Robortello (humanista italiano nacido en 1516 y muerto en 1567)¹³⁴. Se trata de uno de los primeros trabajos renacentistas que se proponen llenar los vacíos o contradicciones del texto aristotélico. En él se intenta reconstruir, especulativamente, lo que Aristóteles pudo haber dicho sobre la comedia y lo risible, sumándose así al proceso de formación de la teoría moderna sobre la comedia, que se creó por glosa, comentario, amplificación y síntesis de diversas autoridades, tanto griegas como latinas (Vega, *La formación de la teoría...*, 9-10)¹³⁵.

La *Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia* de Robortello, como muchos intentos similares, parte del supuesto de que en el libro

¹³³ “Parece que en la Antigüedad se difundió muy poco el texto de la *Poética*. Ni se señala ningún comentario ni apenas se lo cita alguna vez. Las ideas aristotélicas sobre la comedia y la tragedia fueron transmitidas por gramáticos y críticos, mas parece que desde muy pronto cayó en olvido la *Poética* misma. Parece que ni Horacio mismo conoció la *Poética* en su texto original (...). Con el Renacimiento la *Poética* entra la fase triunfal de su historia. Desde 1498 la traduce G. Valla. La edición *princeps* aparece en 1508, en los *Alda*. Fue seguida durante el siglo XVI por las ediciones de Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius” (García Bacca, CXVII).

¹³⁴ Se publicó en forma apéndice, junto con otros tratados que acompañaban el primer comentario latino de la *Poética* de Aristóteles (Vega, *La formación de la teoría...*, 9).

¹³⁵ En el texto de Robortello se puede percibir la influencia de diversos autores: antiguos y modernos comentadores de Terencio, Aristófanes y Horacio, entre otros (Vega, *La formación de la teoría...*, 10). Para 1511, la tradición de escritos prologales de Terencio había amalgamado a diversas autoridades griegas y latinas. De modo que cuando Robortello escribe su *Explicatio* sobre la comedia cuenta con una amplia base de compilaciones sobre el género. Curiosamente, además, se considera que fue poca la influencia de Aristóteles en la tradición de comentaristas de Terencio. Y sin embargo, estos últimos sí influyeron en los tratadistas neoaristotélicos (Vega, *La formación de la teoría...*, 50-53).

perdido, “Aristóteles habría acudido a los mismos principios establecidos en el libro superviviente y que habría dispensado a la especie cómica el mismo tratamiento que concede a la tragedia y a la épica” (Vega, *La formación de la teoría...*, 19). Es decir que partiendo del estudio cuidadoso de lo conservado se podía reconstruir la parte perdida. Punto de partida que, implícita o explícitamente, está presente en la teoría *neoaristotélica* de la comedia.

Dicha teoría considera que son legítimas la analogía y la transferencia de los criterios de análisis de la tragedia a la comedia, una vez hecha la salvedad de la diferente cualidad de ambos géneros. Considera también que en el capítulo v de la *Poética*, aunque no aparece una definición esencial de la comedia equiparable a la de la tragedia, sí hay dos términos claves para su estudio: lo ridículo o risible, y la fealdad o deformidad sin dolor. En buena medida, la teoría quinientista sobre la comedia glosará estos elementos; es decir, indagará sobre la naturaleza de lo ridículo y la deformidad cómica (Vega, *La formación de la teoría...*, 26-27).

En síntesis, la teoría *neoaristotélica* transfiere a la comedia el aparato conceptual y terminológico destinado a la tragedia, aunque acepta que la comedia es, en buena medida, el reverso o la contraparte de la tragedia. Es decir, que en esta construcción teórica se realiza un doble movimiento de asimilación y divergencia respecto de las ideas aristotélicas sobre la tragedia. Sin embargo, no todo es susceptible de asimilación o contraste. Hay asuntos que plantean una dificultad notable, como el concepto de catarsis, o el tipo de pasiones que suscita o purga la comedia. La posibilidad de que Aristóteles previera una catarsis cómica, y la

dimensión emocional de la comedia han sido y son todavía materia polémica (Vega, *La formación de la teoría...*, 28-30)¹³⁶.

Por lo demás, el razonamiento más común sobre la comedia afirma que no debe haber identificación por parte del espectador con el personaje cómico, para evitar el afecto trágico de piedad. La *desemejanza cómica* es necesaria para que la risa sea posible, y la maldad debe ser liviana para no provocar la repulsión moral. En resumen, el personaje no debe ser inocente, ni semejante a nosotros, ni excesivamente vicioso, ni padecer un mal extremo o doloroso. Por tanto, se puede afirmar que las características de los personajes cómicos deben guardar un delicado equilibrio: deben ser peores que nosotros, pero no excesivamente malos, pues la depravación no suscita la risa, sino la reprobación. Tampoco deben ser demasiado parecidos, porque en lugar de la risa operaría en nosotros la piedad (Vega, *La formación de la teoría...*, 32-34).

Neoclasicismo en Francia

Del ámbito francés es necesario recuperar las ideas sobre la comedia de Boileau y las del propio Molière. En el breve espacio dedicado a la comedia en *L'Art Poétique* (del verso 335 al verso 428), el gran teórico del neoclasicismo se ocupa, igual que lo hizo Aristóteles, de los orígenes del género. Considera que si bien surge del veneno y la maledicencia, finalmente –gracias a que las leyes obligaron a los poetas a ser más sabios–, “la comedia aprendió a reír sin acritud, sin hiel y sin veneno supo instruir y rectificar, resultó grata inocentemente en los versos de Menandro” (Boileau, 177)¹³⁷.

¹³⁶ No olvidemos que la catarsis trágica es de suyo una noción controvertida, que el término aparece sólo una vez en la *Poética* y que carece de explicación.

¹³⁷ El máximo representante de la comedia antigua, que tuvo esplendor en el siglo de Pericles, fue Aristófanes (445-380). Su teatro se caracterizó por sus ataques satíricos a ciertas costumbres, personalidades públicas e

Para Pocock, lo que hace Boileau en las breves líneas dedicadas a la comedia es tomar la historia de la comedia griega, cuyos autores y obras eran conocidos de primera mano sólo por unos cuantos aficionados al teatro, para crear una parábola, según la cual el progreso estético y moral van de la mano (Pocock, 114). Desde este horizonte, no es extraño que Boileau acuse a Molière de presentar los defectos de sus personajes “abandonando lo agradable y lo fino para representar lo grotesco” (Boileau, 179). Y es que, en su opinión, lo cómico no debe buscar deleitar al “populacho con palabras sucias y bajas” (Boileau, 179). Por el contrario, se debe “bromear noblemente”, con “buenas palabras” y “pasiones delicadamente manejadas” (Boileau, 179). Desde mi punto de vista, el intento de Boileau por “pulir” la comedia, por darle un carácter “elevado”, lleno de buenas palabras y pasiones delicadamente manejadas, se inscribe en un afán muy antiguo que busca controlar y limitar la risa, si no prohibirla. Frenar su capacidad de subvertir un orden establecido.

Además, es importante observar que la idea de origen latino de que la comedia debe *instruir* y *rectificar* –es decir cumplir una función educadora– se encuentra bien arraigada en el pensamiento del poeta francés.

Jean-Baptiste Poquelin, Molière

Si bien Molière no escribió un tratado con propósitos didácticos, ni dejó constancia de su poética en un conjunto de prólogos –como lo hizo Racine, por ejemplo–, es posible

instituciones. “La sátira social, la crítica personal, las bufonadas y la obscenidad eran las principales características de su obra. (...) Los elementos dramáticos de este periodo corresponden a lo que actualmente denominamos *farsa*” (Román Calvo, 77-78). En cambio, en la comedia nueva, que surge durante la decadencia de la *polis* griega, los dramaturgos se ven obligados a evitar temas políticos, desarrollando argumentos basados en la vida privada de la gente común. Su propósito principal era divertir moralizando, prescindiendo de cualquier elemento político o personal que pudiera desagradar al público. Menandro (343-293), llamado el padre de la comedia, es su máximo exponente.

reconstruir, partiendo de su teatro, sus ideas sobre la comedia y la risa. Por la importancia que tiene para este trabajo, al ser la fuente principal de inspiración para Sabina Berman, me ocuparé brevemente de algunas de sus obras.

En *La crítica de La escuela de las mujeres* (1663) y en *La improvisación de Versalles* (1663), ambas obras empleadas por el dramaturgo para defenderse de quienes lo atacaban, Molière vertió de manera bastante explícita sus ideas sobre el arte. *La crítica...* surge como respuesta mordaz a sus detractores, en particular a quienes intrigaron contra su obra previa: *La escuela de las mujeres*. Molière responde teatralmente haciendo un retrato fácilmente reconocible de algunas figuras populares –la dama “preciosa” (Clímena), el marqués necio (El Marqués), el autor envidioso, mediocre y pedante (Lysidas)–; se trata de una “disertación en forma de diálogo” (como su autor la denomina) en la que, por un lado, pinta una serie de actitudes engoladas y falsas y por el otro pone en boca de dos personajes puntos de vista que el propio autor sostiene.

Urania, por ejemplo, defiende la igualdad de méritos entre la tragedia y la comedia: “La tragedia, sin duda, es algo bello cuando está bien compuesta; mas la comedia tiene sus encantos, y yo afirmo que la una no es menos difícil de hacer que la otra” (Molière, 348). Durante incluso va más allá al considerar más meritoria la comedia: “...en las obras serias basta, para no ser censurado, con decir cosas de buen sentido y que estén bien escritas; pero eso no es suficiente en las otras: hay que divertir en ellas, y es singular empresa la de hacer reír a la gente honrada” (Molière, 348).

Frente al argumento apoyado por el personaje de Lysidas, poeta resentido que considera –aludiendo a Aristóteles y Horacio– que Molière peca “contra todas las

reglas del arte” (Molière, 350), Dorante sostiene que la gran regla de todas las reglas es agradar, y que el público es juez del placer que una obra le proporciona; defiende el sentido común y propone: “Burlémonos, pues, de ese embrollo al que quieren esclavizar el gusto del público y no tengamos en cuenta en una comedia más que el efecto que nos produzca. Dejémonos llevar de buena fe hacia las cosas que se apoderan de nosotros por las entrañas y no busquemos ninguna clase de razonamientos para privarnos de ese *placer*” (Molière, 350, el acento es mío). Unas líneas adelante Urania abunda en la idea: “Por mi parte, cuando presencio una comedia, veo tan sólo si las cosas me conmueven; y cuando me divierten de verdad, no me pregunto si habré hecho mal y si las reglas de Aristóteles me prohibían reírme con ella” (Molière, 350).

Como puede suponerse, *La crítica...* causó gran revuelo. A decir de Gómez de la Serna, el asunto llegó hasta la agresión física: un duque iracundo, cuyo nombre no se menciona nunca en la obra, pero que se sintió aludido, atacó físicamente al comediógrafo. Al enterarse de lo sucedido, el rey, indignado, ordenó a Molière que se burlara una vez más de sus enemigos: de esa orden surge *La improvisación de Versalles*.

En ella, Molière hace su propia defensa de manera todavía más explícita. Una defensa teatral sumamente original, de fuertes rasgos barrocos: se trata de una comedia dentro de una comedia. La acción se desarrolla en un teatro en el que Molière y su compañía ensayan una obra cuyos personajes discuten sobre Molière y su teatro. Es decir que en la obra hay un primer nivel de ficción en el que un grupo de actores ensaya un texto teatral en el cual los personajes discuten sobre el trabajo de Molière y su compañía. Además, con frecuencia el personaje Molière, en su calidad de

dramaturgo y director de escena, rompe el segundo nivel de ficción (en el que representa a un marqués ridículo) para dar indicaciones a sus actores. Con esta obra, en la que abundan los tonos satíricos, el gran comediógrafo escarnece nuevamente a sus enemigos mediante personajes que buscan desacreditarlo con parlamentos absurdos. Veamos, por ejemplo, este texto, por demás irónico: “¿Por qué escribe obras malas, que todo París va a ver, y en las que pinta tan bien a las gentes, que cada cual se reconoce en ellas?” (Molière, 374).

Quisiera señalar dos aspectos más de la poética de Molière, que se explicita en sus obras. Me refiero, por un lado, a la importancia que tienen la música y el baile para la comedia, y por el otro, al efecto “curativo” del género cómico. En 1661 Molière estrena, con un éxito contundente, *Los importunos*. Se trata de una obra escrita, aprendida y representada en tan sólo quince días. Con ella, el autor crea un nuevo género dramático: la comedia-ballet. Sin embargo, en la advertencia que precede a la obra, lejos de ufanarse por ello, el comediógrafo más bien se disculpa. No obstante lo cual, es evidente que sabe que, al haber conjuntado la comedia y el baile, ha creado algo nuevo para la escena de su tiempo (Molière, 247-251).

Respecto del efecto *curativo* de la comedia, quisiera aludir a dos de sus obras. La primera es *La crítica a la Escuela de las mujeres*, de la que ya he hablado. Cerca del comienzo de esta obra, el personaje de Climena hace su aparición en escena de manera por demás agitada. Desfalleciente dice: “Me falla el corazón”. La causa de sus dolencias es, según ella misma afirma, haber visto unas horas antes *La escuela de las mujeres*. La respuesta del personaje Elisa es más bien irónica: “¡Hay que ver cómo llegan las enfermedades cuando menos se piensa!”. Por su parte Urania adopta una postura mucho más clara: “No sé de qué temperamento seremos mi prima y yo; pero

estuvimos anteayer en esa misma obra y volvimos de allí las dos sanas y rozagantes. [...] y encuentro, por mi parte, que esa comedia es más bien capaz de curar a la gente que de hacerla enfermar” (Molière, 337).

En *El amor médico* –comedia con bailables, concebida y estrenada en tan sólo cinco días, y representada por primera vez en Versalles en 1665– Molière afirma, en la dedicatoria, que se trata de una “pequeña improvisación, un simple bosquejo” para la diversión del rey. En ella el autor no sólo se ríe de los médicos, burlándose de su fanfarronería e ignorancia, sino que, casi al cierre de la obra, los personajes alegóricos de *La Comedia*, *La Danza* y *La Música* cantan a coro: “Sin nosotras, los hombres / se pondrían enfermos, / ya que somos, sin duda, / sus mejores galenos” (Molière, 540).

Como puede verse, a lo largo de la historia ha habido un menosprecio cultural por la comedia, y en muchos momentos se ha buscado otorgarle a este género del drama una finalidad correctiva y didáctica. Sin embargo, Molière rescata la comedia – y la risa asociada a ella– al adjudicarle una gran importancia al placer de la diversión y al gozo. No quiero decir con esto que el gran comediógrafo francés no haya utilizado el arte de la comedia como medio para la crítica. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con muchas formas de didactismo, que defienden el poder establecido y pretenden tener la verdad en sus manos, la crítica de Molière, por su postura ética, está mucho más cercana de la denuncia social que entabla querrela contra la hipocresía de las instituciones. Baste recordar cuántas veces fue atacado por los conservadores de su siglo, cuántas veces fue acusado de ser un libertino, y cuántos años tuvo que esperar para obtener la autorización real para la representación del *Tartufo*. Además, no se debe perder de vista que para los devotos de su época, Molière era un libertino y un peligroso enemigo de la fe. “And the *libertinage* was literally a burning issue in the

1660s. *Le Petit* was mutilated and burned in Paris in 1662 for impiety. In 1664, the first *Tartuffe* was under attack by a cabal of *dévots*. In 1669, performance of the next version was forbidden” (Pocock, 38-38)¹³⁸.

Curiosamente, en la actualidad la comedia parece tener una presencia mucho mayor que la tragedia –baste recordar los éxitos comerciales que llenan las salas de teatro en nuestro país–, aunque en términos generales se trate de obras sumamente banales. Por ello me parece que la obra de Berman, en su intento por rescatar el sentido profundo de la comedia, resulta ser tan importante.

Risa y comedia

En las siguientes líneas quisiera hacer algunas anotaciones sobre la risa en tanto que actitud ética y estética, ligada a la configuración del género comedia. Para ello es necesario tomar en cuenta algunas reflexiones y valoraciones de tipo filosófico. Por lo demás, es pertinente recordar que el problema que plantea Berman en la oposición tragedia-comedia va mucho más allá de las posibilidades de dos géneros del drama, relacionándose, por el contrario, con problemas de orden ético y estético, social y político.

¹³⁸ “En el siglo XVII, es preciso entender por ‘*libertinage*’ el conjunto de doctrinas, o más bien de actitudes personales, que, sobre todo en Francia, fueron propias de literatos, magistrados, políticos, filósofos y moralistas a quienes se debe la crítica de las creencias tradicionales; crítica en gran parte subterránea, pero de la que quedan abundantes vestigios en la literatura anónima o clandestina de la época. El libertinaje no es una filosofía ni un cuerpo coherente de doctrinas, sino un movimiento cultural que utiliza y hace suyos, como instrumentos de crítica o de liberación, doctrinas pertenecientes a diversos sistemas. La idea que los historiadores franceses tienen de los libertinos es tan variada como los nombres que les dan: ‘libertins’, ‘*épiciens*’, ‘*nieurs*’ (ateos), ‘*doubteurs*’ (escépticos), ‘*deistes*’, ‘*hérétiques*’, ‘*esprits forts*’, etc. Todos los ensayos que tratan de definirlos son en buena parte incompletos, partiendo del defecto común de suponer que la incredulidad procede de un vicio de conciencia o de gracia individual, cuando de hecho procede de un fondo intemporal de indocilidad, que en cada época está matizado por las características inherentes a ella...” (García Peinado, 111, n. 11).

La risa ha sido de los asuntos menos tratados por la filosofía Occidental. Durante los dos primeros milenios de la filosofía, los pocos filósofos que se ocuparon de ella lo hicieron para infravalorarla. Frecuentemente ha sido vista como algo despreciable, si no francamente peligroso. Dicho desprecio puede rastrearse desde el *Filebo* de Platón, “donde concluye que la risa es un vicio, en el cual se ve mermado el dominio de la psique sobre el cuerpo” (Rivero Weber, 14). Ya en *La república*, el filósofo había condenado la risa violenta, la carcajada, por ser algo inconveniente y perturbador. La valoración que hace Aristóteles de la risa es de signo similar: mueca que deforma el rostro y afecta la voz. Por su parte la Iglesia vuela institución, que es la que conocemos, no la ha valorado de mejor manera (Rivero Weber, 15). Dentro de la tradición cristiana existe un buen número de personajes agelastas: san Antonio, por ejemplo, fue “inmune” a la risa; a san Martín (Martín de Tours), llamado Gloria de la Galia y fundador del monasterio de Marmoutier, nunca se le vio reír (Cándano, 32).

Entre los humanistas y médicos del siglo XVI, señala Quentin Skinner en su muy iluminador trabajo sobre la teoría clásica de la risa, fue generalmente aceptado que la risa estaba ligada a una forma particular del gozo, que a su vez se relacionaba con sentimientos de desdén, desprecio, e incluso, odio (145). La idea central era que cuando reímos, nos burlamos de alguien, buscando escarnecer sus vicios o defectos, lo que nos proporcionaría una gozosa sensación de superioridad. Descartes, por ejemplo, afirma que “although the Laugh may seem to be one of the principal signs of Joy, joy cannot be the cause of laughter unless the joy is only moderate, and is at the same time mixed with an element of hatred or wonderment” (*apud* Skinner, 146).

Por su parte Hobbes aporta una interesante variación a la reflexión sobre la risa. Piensa que en ocasiones reímos no para burlarnos de alguien sino porque

percibimos algo como absurdo, lo que posibilitaría la risa sin una ofensa personal. Esta risa, seguiría siendo la expresión de desprecio o desdén, pero no dirigido contra alguien en particular. Sería una risa colectiva que ridiculiza algún rasgo absurdo del mundo y sus formas (Skinner, 147).

Por lo demás, dentro de esta tradición clásica existe una diferencia importante entre la risa y la sonrisa. “While laughter is derisive, smiling is taken to be a natural sign of pleasure, and especially of affection and encouragement”, afirma Skinner (150).

Mucho de lo que los pensadores humanistas dijeron sobre la risa tiene sus orígenes en la antigüedad clásica: Aristóteles, Cicerón, Quintiliano. Sin embargo, sería inexacto afirmar que solamente reiteraron lo dicho por las autoridades clásicas. Por el contrario, desarrollaron la idea de que lo inesperado, lo sorprendente, juega un papel importante al provocar la alegría que excita la risa. Skinner señala que el médico italiano Giordano Fracastoro, por ejemplo, fue uno de los primeros en afirmar que “‘The things that generally move us to laughter must have a certain novelty about them’ and must appear before us ‘suddenly’ and ‘unexpectedly’. When this happens, we instantly experience a sense of wonderment, which in turn creates in us a feeling of delight. The emotional sequence is thus that ‘the sudden and the unexpected give rise to *admiratio*, which in turn gives rise to *delectatio*, which in turn provokes the movement of the face we call laughter’” (Skinner, 155-156).

La otra contribución importante de los autores del Renacimiento al estudio de la risa proviene de su percepción de una laguna en el pensamiento de Aristóteles. Sintieron que el estagirita no explicó con claridad qué debía entenderse por ridículo, y en consecuencia no indicó qué vicios son susceptibles de burla, y por lo tanto de ser escarnecidos. La respuesta

que encontraron fue, en términos generales, que de todos los vicios disponibles para la burla, los que más claramente provocan la risa son la hipocresía la vanidad (Skinner, 157-158).

Sin embargo, aunque la teoría considera básicamente que la risa es una expresión de desprecio, algunos autores –no todos– manifestaron una objeción: la risa de los infantes puede ser una muestra de alegría pura, alejada de la burla. Lo que llevó a pensadores como Castelvetro o Berrettario a concluir que existen dos clases de risa y que una de ellas puede provenir de las cosas placenteras de la vida, del encuentro con los amigos y los seres amados, y finalmente de la alegría de vivir. Por su parte, Paolo Beni discrepa con Aristóteles al afirmar que la comedia no sólo se ocupa de reprobación vicios, ya que no es raro que retrate a hombres buenos y los represente de un modo loable. Además, de acuerdo con estos autores, la risa pura e inocente puede suscitarse por acciones que no parecen tener sentido (Skinner, 160-162).

En todo caso, hacia finales del siglo XVII encontramos otro argumento para evitar e incluso procribir la carcajada, por el bien de la civilización y el progreso. Surge de la creciente demanda de respeto mutuo y moderación, así como del deseo controlar las funciones del cuerpo que habían sido calificadas de involuntarias. De esta manera la risa llegó a ser vista como no civilizada, como una reacción que la buena sociedad necesitaba gobernar y preferentemente eliminar (Skinner, 172).

Finalmente Hobbes agrega dos elementos a la teoría básica de la risa como forma de desprecio: en primer lugar, toda vez que los grandes hombres sólo se comparan con los más capaces, no tendrán ocasión de poner en práctica ese sentimiento de superioridad que provoca la risa; y en segundo, la gente más dotada tiene el deber moral de ayudar a otros a cultivar sentimientos de magnanimidad y respeto (Skinner, 175).

Ahora bien, desde mi punto de vista, es necesario reconocer que existen muy diversos tipos de risa. Lo que resulta trascendente si se piensa que las distintas formas de la risa hallan su representación en formas artísticas específicas. Hay una gran diferencia entre la risa causada por las cosquillas, a la causada por una buena broma. Existe una risa sádica del que se burla de las desgracias ajenas –pensemos en la risa colectiva de quienes presencian la muerte de un ser humano en la hoguera, por ejemplo–; pero existe también una risa que celebra la vida, que puede suscitarse tanto frente a una situación inofensiva como frente a una dolorosa para el propio individuo que ríe, y que se resuelve en una estética particular. En las siguientes líneas centraré la mirada en la risa expansiva, liberadora, que exalta la vida, que permite el conocimiento y que tiene la habilidad de transfigurar el sufrimiento; una risa que no niega el dolor, como la comedia no niega la tragedia.

La apreciación de la risa ha cambiado de signo en algunos pensadores. Nietzsche, por ejemplo, no obstante que en su juventud consideró la comedia (y la risa que resulta de ella) como una expresión sumamente inferior a la trágica, abandona en sus trabajos posteriores la seriedad wagneriana y da a la risa una valoración completamente distinta¹³⁹. En las siguientes líneas me detendré brevemente en algunas de sus ideas, porque resultan muy sugerentes para los fines de este trabajo. Tengo bien presente, desde luego, que las ideas del filósofo alemán se relacionan críticamente con sistemas de pensamiento sumamente complejos cuyos alcances escapan a los propósitos de esta investigación; sin embargo considero que sus ideas sobre la risa pueden ser inspiradoras e incitantes para mi propio trabajo.

¹³⁹ La risa ocupa un gran lugar en los escritos tardíos de Nietzsche (534), sobre todo en *Así habló Zaratustra*.

En *De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana* Mónica Cragolini sostiene que no sólo la filosofía ha dejado de lado el tema de la risa, sino que el discurso filosófico mismo pareciera la contrapartida y la negación de la risa. Sin embargo, Nietzsche, al hacer referencia constante en su obra a la risa, le ha otorgado al problema un estatus filosófico. La hipótesis general es que la risa no sólo es el poder “disolvente” que permite la crítica, sino que es también voluntad de creación. A partir de este presupuesto se perfilan dos tipos diferentes de risa: la del espíritu libre que ríe sobre las ruinas de los viejos conceptos y la del que crea a partir de la risa y nos permite vivir de forma más “ligera”. Para la autora, ambas formas o géneros de risa recorren la obra de Nietzsche.

La risa para Nietzsche está ligada a la posibilidad de cambio. Ciertos sistemas de pensamiento (instituciones y actitudes vitales, diría yo) procuran evitar el cambio, la introducción de lo diferente, acogiéndose a una pseudoverdad, negación de lo vital, que estatiza y congela las estructuras, concebidas como necesarias, apriorísticas y eternas; para Nietzsche la manera de remover esos sistemas, de replantear los problemas, de asumir lo contingente e histórico requiere, más que de la argumentación, de la risa. Sin embargo, y esto es sumamente importante, con la risa no se pretende oponer argumentos más verdaderos, instaurar un orden mejor, sino mostrar el carácter humano, pequeño y ridículo que ha creado los grandes ideales. Desde esta perspectiva, la crítica que se da mediante la risa es siempre provisional. Para valorar la importancia destructiva y desestructurante de la risa, Cragolini acude a la cuarta parte de *Así hablaba Zaratustra*. Ahí los “hombres superiores” reconocen la risa como el mejor modo de aligerar un antiguo valor sagrado, de mostrar su insignificancia.

Sin embargo, estos hombres superiores desconocen todavía la risa creadora; risa que acepta la multiplicidad de las miradas, de “pies ligeros” –opuesta al espíritu de gravedad que considera que la risa no puede existir en el ámbito del pensamiento, en la labor filosófica–; nueva concepción del intelecto, no estática, en la que los conceptos pueden “bailar”.

Esta nueva risa permite una mayor libertad en la relación del hombre con el mundo. Similar a la actitud que adopta el niño cuando juega y toma en serio su juego, sin considerar por ello que exista un único juego. Con esta risa se hace hincapié en que el mundo es creación del hombre; compuesto por estructuras que él mismo ha generado. Es una risa constructiva que no surge como simple reacción, porque supone la creación. El “danzar” de los conceptos no es sólo la desestructuración de los caminos, sino la creación de nuevas figuras, nuevos caminos, cada vez más bellos.

Reflexionar desde la risa es, para Nietzsche, la actividad del filósofo artista, del filósofo poeta, que no busca resolver los problemas imponiendo una solución, sino que ensaya diversas perspectivas, que ha ganado el derecho de errar y de adoptar soluciones provisionales. Es una actitud “ligera” que derrocha vitalidad y que al mismo tiempo forma parte de una seriedad no dogmática.

Incluso cuando las palabras ya no nos sirven, cuando ya no dicen nada (frente al absurdo, por ejemplo), la risa resuena. Es la respuesta humana que trasciende el lenguaje. La risa se vuelve lo mismo manifestación de alegría que respuesta ante el teatro de la vida. Es la risa de un espíritu libre y crítico que permite soportar la existencia, vivir de un modo más ligero. Risa como armadura que protege y que al mismo tiempo es la promesa de algo nuevo, del cambio, de la alegría del futuro.

En su *Ensayo de autocrítica* de 1886 Nietzsche propone “aprender a reír” para volver la vida soportable. Frente a un consuelo metafísico, formula una interpretación antimetafísica de la vida, en el “más acá” de la existencia. La risa se torna consuelo intramundano.

Según Luis Enrique Santiago Guervós, la risa representa para Nietzsche “la forma más positiva de *afirmación* trágica, es decir, una apropiación afirmativa de los límites negativos del ‘ser’” (532). En ella la oposición entre lo trágico y lo cómico se vuelve sólo aparente –y esto será muy importante para el análisis del personaje de Molière en la obra de Berman–; ya que en realidad hay una gran interrelación de ambos términos. Lo trágico y lo cómico son dos caras de una misma moneda. La risa, que reafirma nuestro pacto con la vida, nos libera del sufrimiento pero al mismo tiempo lo expresa. Rivero Weber señala que la tragedia y la comedia, de origen compartido, tienen la capacidad de colocar al individuo fuera de su mundo cotidiano, introduciéndolo en una experiencia extraordinaria, que le permite ver de una manera diferente. Sostiene que el arte, tal como Heidegger lo concibe, arranca al ser humano de la cotidianidad en la que mira sin ver y oye sin escuchar, para hacerlo ver y escuchar de una manera nueva y diferente.

La hipótesis central de esta parte de mi trabajo es que la risa en *Molière*, encarnada en su personaje protagónico, es la expresión de la unidad de los contrarios (lo ligero y lo terrible, la desgracia y la buena ventura). En las siguientes líneas me ocuparé no sólo del análisis detallado del personaje –lo que me permitirá sostener mi propuesta–, sino de las formas de la risa con que se crea la obra de Berman. Es necesario insistir, sin embargo, que no me interesa la risa por el efecto hilarante que puede provocar en el lector-espectador, ni como una serie de recursos de retórica,

aislados en el texto. En otras palabras, me estoy refiriendo a la propuesta de Bajtín para entender la risa: “[es] una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género” (Bajtín, *Problemas de la poética...*, 231). Así pues, me interesa la risa como visión de mundo que se expresa en una forma particular del arte, capaz de percibir los aspectos profundos de la vida. Visión artística en la que lo ético está ligado a lo estético, y por lo tanto a un género literario y a la conformación artística de la imagen del héroe.

Las voces de la risa en *Molière*

Algunos de los rasgos compositivos propios de la comedia han sido necesariamente analizados en el capítulo anterior, toda vez que se emplean para configurar al personaje Racine, ridiculizado por la mirada autoral, mediante su caracterización física y psicológica. De la misma manera se observará que en este capítulo, dedicado a la comedia, será necesario apelar a ciertas características asociadas con la tragedia. De hecho, resulta sumamente difícil separar los rasgos cómicos de los trágicos en el teatro contemporáneo, por lo que no resulta productivo metodológicamente hablando intentar disociarlos. Pero además –como se verá en el siguiente apartado titulado *La risa trágica como solución estética de la obra*– es importante advertir que la apuesta artística de Sabina Berman en *Molière* está

orientada justamente en ese sentido; es decir, crea un comedia en la que se observan ciertos aspectos de tragedia.

Sin embargo, es necesario advertir que existe una diferencia importante entre la composición misma de *Molière* y la reflexión que en esta obra se hace de los géneros dramáticos, concebidos, en principio, como antitéticos y excluyentes. Por lo tanto, mi análisis deberá atender ambos niveles: el de *Molière* en tanto que comedia, observando sus características artísticas y composicionales, y el de su reflexión (tematización) sobre la comedia.

Para analizar la composición artística de la obra me voy a valer de algunos de los elementos definatorios del género cómico que se han vertido a lo largo de la historia y que sucintamente apunté al principio de este capítulo. Comienzo por observar la configuración del personaje principal para detenerme inmediatamente después en la representación metadramática de las comedias del autor de *Tartufo*.

La caracterización física de Molière nos ofrece los primeros elementos importantes para la configuración del personaje que encarna la risa y la comedia, no sólo como elección artística sino como actitud vital y visión de mundo. En la acotación que precede a la primera aparición en escena del personaje se lee: “*Tiene 53 años, algunas canas y arrugas, pero un aire juvenil, una soltura de movimientos de bailarín y una cara tremendamente flexible*” (77). Se trata evidentemente de alguien que posee las cualidades físicas necesarias para ser un excelente actor, un gran comediante: flexibilidad, libertad de movimientos... Además, su indumentaria –viste una “*camisa blanca muy amplia, desabotonada en puños y cuello*” (77) – parece insistir en la libertad del personaje, no sólo en cuanto a las posibilidades de movimiento que le ofrece, sino a la independencia que manifiesta frente a las normas sociales y de etiqueta. Por si

fuera poco, el lenguaje que emplea Molière incluye, amén de giros populares y coloquialismos, palabras “bajas”, poco elegantes y menos sublimes, asociadas a la comedia. “Lame-culos” es uno de los epítetos con que llama a Racine, en su primer altercado (78). Los juegos de palabras, en doble sentido, aparecen también entre sus expresiones: por ejemplo, cuando en la recreación analéptica del segundo plano de ficción el joven Racine se entrevista por primera vez con el comediógrafo y le pide que lo monte –refiriéndose desde luego a que represente una de sus tragedias–, Molière responde riendo: “¿quiere que lo monte por atrás o por enfrente?” (90), con lo que claramente se degrada la seriedad solemne del trágico.

Todos estos rasgos que configuran al personaje Molière cobran mayor relieve en la medida que contrastan intensamente, como ya se vio en el capítulo anterior, con la caracterización de Racine que apunta hacia una inflexibilidad mecanizada no sólo en lo que concierne a su aspecto físico, lleno de tics, sino a la relación que establece con el mundo: su obcecada rigidez ante lo que considera valioso, su incapacidad para reír, su aversión hacia cualquier contacto físico... Vale la pena recordar aquí, siguiendo a Bergson, que “Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo” (58). De esta manera se irán rebajando una y otra vez los rasgos asociados a la seriedad, al hacerlos mecánicos y por tanto risibles.

De la caracterización psicológica de Molière se pueden rescatar varios aspectos interesantes. No se trata en absoluto de un personaje idealizado. Es infiel (engaña a su compañera de años con la hija de ésta), interrumpe permanentemente a los demás en una especie de incontinencia verbal, miente, es evasivo, irascible, aunque su furia es siempre pasajera...; al mismo tiempo muestra una gran capacidad lúdica: juega

alegremente por el puro placer de jugar, hace bromas, se ríe de sí mismo tanto como de los demás, es generoso, hedonista, y tiene la enorme capacidad de transmutar en arte, concretamente en comedia, la situación más penosa. Tal configuración del personaje, por una parte responde a la recreación del Molière histórico, y por la otra, se revela como el personaje apropiado para encarnar la comedia, entendida como el género de la risa y la liberación.

A lo largo de los cuatro actos que conforman la obra de Berman que me ocupa, se representan tres comedias metadramáticas, a cargo de la compañía de Molière. Y ya muy cerca del final, asistimos a la preparación de la cuarta obra de Molière, *El enfermo imaginario*, que no llega a representarse. En las siguientes líneas quisiera detenerme en esta serie de puestas en escena internas para, por un lado, observar algunos de los procedimientos artísticos más significativos con los que se construye la comicidad, y por el otro, para establecer lazos con las obras del Molière histórico.

En la primera representación interna, de la que sólo son visibles unos breves fragmentos, se pueden observar juegos escénicos bastante elementales en los que campean las carreras y tropezones, así como claras alusiones sexuales –“*Barón, con una espada entre las piernas, cruza corriendo [el escenario]...*” (80), por ejemplo–, y juegos francamente escatológicos –un poco más adelante, el mismo actor se echa un pedo en escena, haciendo las delicias del público (81)–¹⁴⁰. El público ficcional que abarrotaba la sala –salvo el Arzobispo y Racine, por supuesto– goza con la representación de la

¹⁴⁰ Paul Mazon, en su estudio sobre los orígenes de la comedia antigua afirma que “...Es sorprendente constatar que lo más grosero en la comedia es justamente lo que debe a su origen religioso”. Para el investigador, las bromas obscenas estuvieron en el origen de las fórmulas mágicas de los ritos agrarios de fecundación (*apud* Mauron, 53).

comedia. Y al finalizar la actuación, el Rey Sol, entusiasmado, elogia el trabajo del dramaturgo y director celebrando su “inocencia” y su “gracia” (83).

Cabe recordar que el Molière histórico escribió comedias en las que abundan los procedimientos fársicos, marcados por la simplicidad y la desmesura. De hecho, como apunta Raymond Picard, el comediógrafo y actor era especialmente sensible a la eficacia teatral de los recursos de la farsa (89). Por su parte Erich Auerbach advierte también la genial capacidad de Molière para incorporar en sus obras formas de comicidad clownescas, puramente mecánicas en principio, y hacerlas cobrar una nueva dimensión (343). Desde su punto de vista, Molière se encuentra lejos de ser un purista en el estilo y de cumplir con el ideal de su época de hacer reír a *les honnêtes gens* sin personajes ridículos; por el contrario, los gestos y palabras bufos campean en su obra. Recordemos la crítica que le hizo Boileau en su *Arte Poética* al comediógrafo francés: “Molière, al ilustrar sus escritos, tal vez hubiera ganado las recompensas de su arte, si, menos amigo del pueblo, en sus doctas pinturas, no hubiera frecuentemente sacado los defectos de sus figuras abandonando lo agradable y lo fino para representar lo grotesco...” (179)¹⁴¹. Sin embargo, a despecho de Boileau, es común observar que los más grandes artistas de la risa en el teatro han permanecido ligados a lo cómico “bajo”.

Recordemos que para muchos otros autores existen dos modalidades básicas – extremas, diría yo– de lo cómico: lo cómico “bajo”, que provoca una risa franca, y lo “elevado”, que por lo general invita sólo a la sonrisa y que tiende a lo serio. Si la farsa busca la risa por medio de personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas y juegos de fuerte tonalidad escatológica y obscena, y de un tempo veloz; en la comedia de

¹⁴¹ En opinión de algunos críticos, la genialidad de Molière estriba en su capacidad de mezclar el placer de la farsa con el de la comedia de intriga. “La disonancia, rechazada por las gentes de gusto hacia 1650, es superada sólo por el genio”, afirma Mauron en su estudio sobre el género cómico (44).

intriga, por ejemplo, los discursos ralentizan el movimiento y el enredo cobra mayor importancia e incluso llega a tener un matiz trágico; además, en esta última el procedimiento cómico más importante pareciera ser la mezcla de *sentido* y *no-sentido*. Aunque, como ya vimos, estas dos formas básicas se yuxtaponen con mucha frecuencia (Mauron, 34, 39.)

Por su parte los espectadores, aceptando el pacto con la ligereza y el espíritu lúdico, parecieran adecuar selectivamente su respuesta emotiva. Así, mediante una especie de anestesia afectiva propia del juego, se puede gozar de los “golpes sin daño”, que hacen reír a los niños. Además, la comedia reclama para sí el derecho al absurdo, que escapa de la lógica cotidiana¹⁴². Para Mauron esto es precisamente el primer rasgo que opone a la tragedia y la comedia; ya que en esta última,

El espectador está rápidamente advertido de que participa mentalmente en un juego y no en un sueño. Poniendo aparte su participación afectiva, puede admitir lo prohibido: una incoherencia contraria a su propia experiencia real de las acciones humanas, de sus causas y sus efectos. Pues ésta es precisamente la libertad del juego: paradójicamente, la más mítica de las tragedias tiene menos derechos a la irrealidad que la comedia más cotidiana (Mauron, 29).

Esto es lo que ocurre, me parece, en la obra de Sabina Berman. La autora busca que el espectador perciba desde un principio el código del género, lo que le permite la libertad necesaria para el juego.

La segunda representación metateatral escrita, dirigida y actuada por Molière parte, como ya vimos en el análisis de los planos de ficción, de un hecho doloroso ocurrido en la vida del comediógrafo: su mujer Armande lo engaña con Barón, actor de la compañía a quien Molière había criado como a su propio hijo. Sin embargo, aunque la anécdota de la

¹⁴² En términos de Bergson, “Cualquier situación grave o leve que sea, podrá hacernos reír siempre que nos sea presentada por el autor de manera que no nos conmueva” (95).

representación metateatral, con la que se instaura una vez más el tercer nivel de ficción, parte ciertamente del adulterio de Armande en el plano de la vida de Molière, recupera además un asunto clásico de comedia, que ha sido reelaborado a lo largo de la historia del teatro en infinitas variantes: el amor de los jóvenes que burla las pretensiones eróticas del viejo. Un joven quiere a una joven pero encuentra obstáculos representados por una autoridad, generalmente paterna. En términos generales la comedia se mueve hacia el establecimiento de una nueva vida, del verdor primaveral, mofándose del amor de un viejo que se niega a aceptar el inevitable proceso de la naturaleza. Al final de la acción y después de pasar por diversas situaciones críticas, el amor de los jóvenes se impone y se establece con ellos una nueva sociedad. El triunfo de la juventud contra la tiranía de los viejos es leído en términos arquetípicos como la renovación de la vida, el triunfo de la primavera tras el invierno. Esta victoria es simbólicamente representada mediante una fiesta o casamientos múltiples. Y el aspecto social implícito en el nuevo estado de cosas se evidencia frecuentemente mediante la aprobación del público, a quien se le solicitan aplausos.

Después de que Molière ha visto a los jóvenes amantes –y antes de que comience el diálogo con Armande que dará lugar a la representación metateatral– narra lo sucedido en los siguientes términos:

MOLIÈRE: Eran tan hermosos. Dolorosamente... hermosos... Él tenía los muslos... de este tamaño (Lo muestra con ambas manos: el doble de grosor que sus propios muslos.) ...Un torso de / como de estatua griega, y yo me... me topé con ese espejo, me vi, pensé: qué feo, gran Dios; ¿cómo atreverse / atreverse a destruir la belleza?; ¿cómo pedirle a la Primavera que se entregue al Otoño? (103).

En el siguiente apartado me ocuparé de los sentidos que cobra la capacidad de Molière de trascender el dolor mediante la risa; por ahora quisiera simplemente observar los recursos empleados para la construcción de la comicidad. Poco antes del “deslizamiento” entre el segundo y el tercer plano de ficción, es decir, cuando todavía parece que asistimos a un suceso de la “vida real”, encontramos diversos procedimientos que suscitan la risa; procedimientos que, comparados con los de la primera escena metateatral, parecen menos fársicos y más elaborados o intelectuales. El primer guiño cómico lo da el hecho de que Molière adopte, en medio de su turbación, una postura pretendidamente trágica, que termina siendo una máscara ridícula, para confrontar a su esposa Armande: Al escucharla llegar, “[Molière] ...*elige una posición trágica: la diestra sobre el pecho, que le sube y baja por la emoción, la otra tras la espalda. Mientras se acercan pasos, Molière cambia de manos: la izquierda al corazón, la otra a la espalda...*” (104). A partir de ese momento, los diálogos entre los esposos estarán salpicados de observaciones y comentarios absurdos, que enfatizan el tono juguetón de la comedia. Veamos un solo ejemplo:

MOLIÈRE: Señora, no me mienta: no lo merezco.

ARMANDE: Eh. Bue. Yo. A...

MOLIÈRE: ¿Me está hablando en arameo?

ARMANDE: N-no/

MOLIÈRE: La mentira, señora, es la raíz de todo pecado, incluso del asesinato. (*Sacando la pistola:*) ¿Lo sabía?

Armande se queda con la mirada clavada en la pistola: muda.

MOLIÈRE: Lo dice Aristóteles.

Armande se toca el pecho, que le late fuertemente.

ARMANDE: Qué culto es usted (105).

La rabia de Molière resulta cómica; sus razonamientos, inadecuados, fuera de lugar; y lo mismo ocurre con la respuesta de Armande¹⁴³. La escena, en general, está construida con frecuentes rompimientos de tono, que nos distancian emocionalmente del aspecto doloroso de lo que ocurre. Cuando Molière se pone grave y se evidencia su dolor, Armande se ríe y lo llama “padre”. La comicidad se cierra en un círculo perfecto cuando él, molesto, actúa como tal y ordena a Armande que “suba a su cuarto” y se duerma (106).

Unas líneas adelante, cuando ya es evidente para el lector-espectador que lo que ha presenciado es un ensayo teatral, el efecto distanciador se vuelve todavía más contundente. En este momento sabemos que no ha habido mayor “daño”; que los sucesos, por dolorosos que hubieran sido en un principio, se han trascendido y se volvieron arte. Ahora la discusión entre Armande, actriz que representa un papel, y Molière, autor y actor, se centra en asuntos relacionados con su activada creadora: por ejemplo, en la eficacia de unos textos que la joven considera “estúpidos” (106). La situación privada, doméstica, entre Armande, Barón y Molière se aclara del todo para el lector-espectador cuando el comediógrafo se queja: “Es el colmo: a pesar de todo, le doy su primer protagónico, la dejo vivir con su amante en mi casa, y a la señorita no le gusta mi texto” (107). Parlamento que impide, en definitiva, que miremos los sucesos con gravedad o patetismo.

Unas cuantas escenas adelante, para cerrar el segundo acto, se representa en el Palais Royal la comedia que hemos visto ensayar. La representación está enmarcada por un

¹⁴³ Por lo demás, la alusión cómica a la autoridad de Aristóteles evoca juegos similares en el teatro del Molière histórico. En *El casamiento a la fuerza* (1664), aparecen dos personajes, filósofos, a los que el comediógrafo ridiculiza grandemente: Pancracio, “doctor aristotélico” y Marfurio, “doctor pirrónico”. En un texto de la escena VI de la obra, acerca de los terribles tiempos que corren, se ridiculizan los argumentos de Pancracio. Este personaje afirma que “el mundo ha caído en una corrupción general” y que los magistrados, “elegidos para mantener el orden en el Estado, deberían enrojecer de vergüenza” por permitir que se hable, según este docto personaje, de manera incorrecta. Por ejemplo, para Pancracio es intolerable, y lo enfurece, que se diga “forma de un sombrero”, cuando debería decirse “figura de un sombrero”. Y considera que esta alteración gravísima surge de la falta de respeto a los “términos expresos de Aristóteles que aparecen en el capítulo sobre la cualidad” (Molière, 403-404).

“canto chusco” a cargo de Madeleine (113)¹⁴⁴. Los juegos escénicos que incluyen corretizas y cachetadas, incorporan ahora cierto rasgo grotesco: cuando Molière llama yeguas a las mujeres, éstas “*giran los rostros y se ríen, como yeguas*” (113). Sin embargo, buena parte de la comicidad se construye con la intromisión del Marqués quien, como ya se vio en el primer capítulo, confunde la ficción con la “realidad” y da por hecho que lo que se cuenta en la escena metateatral es su propia vida. Por lo demás, dicha confusión pone en movimiento uno de los recursos más socorridos en el teatro cómico: el enredo generado por la confusión de identidades: el Marqués confunde a la actriz con el papel que encarna, y la anécdota que se representa con su propia historia. La situación llega hasta el absurdo cuando, para regocijo general, Molière y el Marqués se disputan el papel de “cornudos”¹⁴⁵. De hecho la escena ha sido tan gozosa y divertida para el público del segundo nivel de ficción que el rey da por hecho que ha ganado la apuesta sobre la alegría del comediante (115).

Es necesario señalar que, a pesar de todo, Molière ha sufrido intensamente a causa de la infidelidad de su esposa. No sólo cuando Racine lo fuerza a verla haciendo el amor con Barón, sino también después de que ha logrado volver la experiencia una obra de arte; recordemos, por ejemplo que al concluir la última escena metateatral “*Molière llora en silencio...*” (116). Sin embargo, Sabina Berman busca sistemáticamente, mediante contrastes inesperados, romper los momentos emotivos haciendo cuando menos sonreír al

¹⁴⁴ Vale la pena recordar la importancia que ha tenido la música en relación con la comedia, particularmente en la época de Molière.

¹⁴⁵ Es importante recordar con Maurón que, a lo largo de la historia, los asuntos que se han podido tratar en los géneros cómicos no han sido los mismos. Por ejemplo, “Aristófanes gozó de una libertad completa sobre puntos que serán tabúes para Molière: pudor, poder político, religión; por el contrario no puede poner en ridículo un marido engañado, mientras que desde la Edad Media la farsa francesa abunda en cornudos...” (Mauron, 49). Recordemos algunos títulos de las obras de Molière que tratan de alguna manera el tema del marido engañado: *El despecho amoroso*, *Las preciosas ridículas*, *Sganarelle o el cornudo imaginario*, *Don García de Navarra o el príncipe celoso*, *La escuela de los maridos*, *La escuela de las mujeres*, *La crítica de la escuela de las mujeres*, *La boda forzada*, *Georges Dandin o el marido engañado...*

lector-espectador, si no es que propiciando la franca carcajada. Por lo demás, la autora no da ninguna oportunidad a mirar con patetismo moralizante el asusto de la infidelidad. Cuando Molière y el Marqués, por ejemplo, se disputan el papel del “cornudo”, el comediógrafo intenta aclararle que no se trata de “su” vida, y que al final de cuentas no se trata de la vida de nadie, porque a casi todos nos ha pasado (114). Desde mi perspectiva, este pequeño diálogo se suma al deseo de relativizar el asunto, aligerándolo. Si así es la vida, a qué hacer tanto escándalo. No hay, desde luego, ninguna intención moralizante por parte de la autora al tratar el asunto de la infidelidad; por el contrario, busca sistemáticamente no sentimentalizar el tema.

Finalmente, la trama metateatral del segundo acto concluye con la boda, en el bosque, de los dos jóvenes enamorados:

Armande, vestida de novia, se acerca a Molière: éste le besa una mano y la encamina al borde del escenario. Armande, seguida de Madame du Parc, se interna en el bosque ficticio para reunirse con Barón y el cura...

MADELEINE: Silencio. Viene el final feliz. Por voluntad y gracia del autor.

Barón habla y Molière murmura el texto que se sabe de memoria:

BARÓN Y MOLIÈRE: El azar realizó en estos lugares el prodigio del amor. Ven y santifiquemos nuestro deseo. Y demos gracias al Cielo que finalmente siempre sucede lo que más conviene.

El cura bendice a los amantes... (115-116)

Se trata de un final clásico de comedia romántica, en el que se aparecen muchos de sus elementos convencionales: el bosque como el ámbito natural en el que se celebra simbólicamente la renovación de la vida, el matrimonio de los jóvenes, el festejo social del suceso, y el establecimiento implícito de un nuevo orden. Y por si fuera poco, ya en el plano de la vida de Molière, el acto se cierra con el baile colectivo del que participa el mismo Rey Sol. Estas escenas, además, en las que aparecen bailando los personajes y que

cierran el segundo acto (previo al intermedio) y el último, tienen una gran importancia, ya que, desde mi lectura, con ellas Sabina Berman encuentra una forma de teatralizar el elemento festivo y lúdico inherente al teatro, en general y a la comedia, en particular. Retomaré esta idea en el siguiente apartado.

Cabe agregar que al concluir la representación metateatral, Racine hace referencia, en un aparte al público, al título de la obra: *El cornudo*. Dentro del corpus de las obras dramáticas del Molière histórico existe un texto breve, de 1660, llamado *Sganarell, o El cornudo imaginario*, en el que el propio autor desempeñaba el papel de Sganarelle, personaje que se imaginaba cornudo. Sin embargo, la trama de esta segunda representación metateatral evoca más bien otra de sus comedias: *La escuela de las mujeres*, estrenada en 1662, en el Palais Royal¹⁴⁶. En esta obra Molière representaba el papel de Arnulfo, un viejo que, obsesionado con la posibilidad de volverse “cornudo”, ha decidido casarse con una joven a la que ha privado de toda educación y contacto con el mundo, con el fin de mantenerla alejada de cualquier tentación mundana. La joven, sin embargo, se enamora de otro joven, con el que finalmente y después de diversos enredos y peripecias, le es dado quedarse. El texto termina con palabras muy similares a las de la segunda representación interna: “...Vayamos a mi casa a esclarecer estos misterios, a pagar a nuestro amigo sus afanes officiosos y a dar gracias al Cielo, que hace, finalmente, lo que mejor conviene” (las cursivas son mías, Molière, 324).

Curiosamente, sin embargo, la primera representación metateatral sí parece tener un punto de contacto con *Sganarelle, o El cornudo imaginario*. La anécdota de esta obra del

¹⁴⁶ A decir de Julio Gómez de la Serna, *La escuela de las mujeres* logró uno de los mayores éxitos del autor, acaso el más popular. Al parecer, la obra está inspirada en unos relatos breves titulados *Las noches placenteras* de Francesco Straparole, cuentista italiano del siglo XVI (277-278). Por su parte Charles Mauron considera *L'Ecole des Femmes* la primera obra maestra de Molière (42).

Molière histórico encadena una serie de equívocos por demás graciosos. Equívocos que se suscitan cuando la mujer de Sganarelle encuentra un retrato, y Sganarelle piensa que se trata de la imagen de un supuesto amante de su mujer¹⁴⁷. La obra de Berman, me parece, hace un guiño a esta comedia en la primera representación a cargo de la compañía de Molière. No podemos saber mucho a cerca de la trama que se representa –dado que apenas vemos jirones de la acción– pero sí lo suficiente como para inferir que un retrato funciona como detonante de la acción cómica: “*Barón aparece en el escenario: MADAME DU PARC Y ARMANDE: ¡La carne del retrato! (Se lanzan tras Barón.) [...] En escena Molière choca contra Barón y luego contra las tres mujeres: MOLIÈRE: ¡No huyas, ladrón de honras! [...] Molière en escena atrapa a Barón y lo increpa, pero no lo escuchamos...*” (81-82).

La última obra a cargo de la compañía de Molière que se ve representada en escena es *Tartufo*. Como en el caso anterior, la obra parte de un plano de realidad que sin solución de continuidad se transforma en un hecho teatral (ver el análisis de los planos de ficción). La escena comienza en la casa de Madame Parnelle, una mujer “*encantadora por fuera y por dentro*” (127), y un Molière juguetón y travieso que bromea: besa la mano de la señora, con “un beso tronado”, y luego limpia el lugar del beso. Es un chiste completamente inocente que repite en tres ocasiones a lo largo de la obra. Me detengo en él sólo para insistir en el gran diapason de los recursos humorísticos que pone en marcha Sabina Berman en su obra. La risa que el personaje busca y consigue en este tipo de juegos (“*Ella [Madame Parnelle] ríe suave: le gusta*

¹⁴⁷ Veamos cómo se genera este suceso en la obra:

SGANARELLE.– (*Aparte, mirando por encima del hombro de su mujer.*) ¿Qué contempla con tanta atención? Ese retrato, por mi honor, no me dice nada bueno. Siento el alma estremecida por una vil sospecha.

MUJER DE SGANARELLE.– (*Sin ver a su marido.*) ¡Jamás tuve ante mi vista nada tan hermoso; el trabajo debe valorarse aun más que el oro. ¡Oh, qué bien huele!

SGANARELLE.– (*Aparte.*) ¡Cómo! ¡Diablo, un beso! ¡Ah! ¡Me sofoco! (Molière, 147).

Molière”) no es de ninguna manera didáctica, ni hiriente; probablemente ni siquiera sea audible. Lo único que hay es el puro placer del juego, que no instruye a nadie, ni se burla de nadie. Es un juego simple, entendido y disfrutado por las personas que participan de él.

Molière ha acudido a Madame Parnelle para tenderle una trampa al Arzobispo (quien más adelante, ya en plena representación metadramática se transformará en Tartufo). El comediante se esconde debajo de la mesa para atrapar al religioso en su intento de seducción; de la misma manera como, en la escena IV del acto cuarto del *Tartufo* histórico, hace Orgón para descubrir al hipócrita seduciendo a su esposa. Sin embargo, hay algunas variantes entre la obra de referencia y la recreación que hace Sabina Berman. En la primera es Elmira, la esposa de Orgón, quien propone el ardid de la mesa para demostrarle a su marido qué clase de ser infame es Tartufo. En la recreación de Berman, es Molière quien propone la trampa para hacer caer al Arzobispo. En la versión histórica, por tanto, Elmira maneja hasta cierto punto la situación con Tartufo, mientras que en la recreación Madame Parnelle lucha por mantenerse a salvo frente a los embates eróticos del Arzobispo. La mujer está cómicamente atrapada entre las exigencias de Molière, quien le pide que mantenga su papel, y el acoso del prelado. La dinámica que se crea es a grandes rasgos la siguiente: Madame Parnelle intenta ayudar a Molière al tiempo que pelea por mantener a raya al Arzobispo. La acción comienza así: la señora y el Arzobispo se sientan a la mesa y se miran en silencio:

Molière alza apenas el mantel y agarra con la mano el tobillo de la mujer. Madame Parnelle, con sobresalto, alarga su mano al Arzobispo.

MADAME PARNELLE: ¡Monseñor...!

El Arzobispo toma la mano, la estrecha en la suya fervorosamente.

ARZOBISPO: ¡Madame! (128).

Un poco más adelante las cosas se tornan realmente complicadas para ella:

ARZOBISPO: Qué abismo entre sus senos, madame... Un precipicio para un bello suicidio. [...] Debo huir, Elmira, discúlpeme, es usted el Diablo.

MADAME PARNELLE: Huya, sí, Monseñor: huya.

Pero el Arzobispo hace lo contrario: toma, apasionado, los senos de Madame Parnelle. Ella salta en pie. Retrocede, asustada, golpeando la mesa con los nudillos, él tras ella.

ARZOBISPO: ¡Elmira...!, ¡Elmira!¹⁴⁸

MADAME PARNELLE: No, huya, huya (130).

El gozo y la risa que surgen de los breves diálogos que he transcrito provienen, me parece, de diversos aspectos. Por un lado está el simple placer que da el identificar una historia conocida, ya que se trata de una escena muy popular y representativa del teatro molieresco. Es como el placer del niño cuando escucha repetidas veces el cuento que se sabe de memoria. Por otro lado, se puede observar también en la escena cierta inversión de papeles, de resultado cómico. Véase cómo Madame Parnelle queda hasta cierto punto prendida en la trampa que le pone al Arzobispo. Y cómo ambos personajes hacen exactamente lo contrario de lo que dicen. Él le pide ayuda para salvarse de la tentación, al tiempo que la persigue. Y ella, quien huye, le recomienda a él huir. Recordemos con Bergson que la inversión de papeles es uno de los recursos de la comedia, y que una forma de inversión la constituye “una situación que se torna adversa al mismo que la preparó” (Bergson, 79). Además, está el excedente de visión del lector-espectador, que sabe lo que no pueden saber los personajes que participan de la escena, y que constituye otra fuente de alegría y placer; es decir que

¹⁴⁸ Obsérvese como al llamar “Elmira” a Madame Parnelle se está prefigurando el paso al tercer nivel de ficcional, donde los personajes ya no son los que habitan el plano de la vida de Molière, sino los de la obra *Tartufo*. El deslizamiento hacia el nuevo plano –como se vio ya en el primer capítulo de esta tesis–, sin embargo, se concretará unas líneas adelante, cuando, tras una breve salida de escena de los personajes, bajen las piernas de tela del teatro.

nosotros, por ejemplo, gozamos del privilegio de ver engañado al Arzobispo-Tartufo, quien ignora que debajo de la mesa está, listo para sorprenderlo, Molière-Orgón. Finalmente, está también la idea del “daño sin dolor”, mencionada ya líneas arriba; idea que, desde luego, está presente no sólo en esta escena sino en toda la obra. Es fundamental agregar, por otra parte, que en esta escena se muestra una vez más lo innoble del Arzobispo y se desenmascara su hipócrita lascivia. Asunto primordial ya que, como vimos en el capítulo anterior, el prelado encarna los rasgos más nefastos de la seriedad represiva y dogmática.

Del pasaje del *Tartufo* de referencia (escenas IV, V, VI y VII del acto cuarto), en el que Elmira le prepara la trampa a Tartufo, retoma Sabina Berman no sólo el desarrollo general de la trama, sino que, además, juega, casi parafraseando, algunos de los textos. En el *Tartufo*, por ejemplo, se da el siguiente diálogo:

ELMIRA.- Mas ¿cómo acceder a lo que deseáis sin ofender al Cielo, del que habláis siempre?

TARTUFO.- Si es tan sólo el cielo el que se opone a mis deseos, apartar tal obstáculo es fácil para mí, y esto no debe contener vuestro corazón.

ELMIRA.- Mas nos atemorizan tanto con los secretos de la Providencia!

TARTUFO.- Puedo desvanecer esos temores ridículos, señora; conozco el arte de acallar los escrúpulos. El Cielo prohíbe, en verdad, ciertos goces; mas se pueden hallar avenencias con él [...] (Molière, 738-739).

En la reelaboración metadramática de Berman, el diálogo se vuelve más sintético y más ligado a la acción física, pero el espíritu original permanece: “MADAME PARNELLE: ¿Pero Dios, Monseñor? (*Retrocediendo hacia la salida:*) ¿Cómo haremos para que Dios no lo sepa? ARZOBISPO: Puedo hablar con Dios, señora. (*Sale tras ella.*) (130).

Quisiera detenerme ahora en algunos otros aspectos de la degradación cómica del Arzobispo, ese ser que detesta los placeres y la risa. Ya en el capítulo anterior se observaba

que el prelado era configurado como un personaje ignorante y prejuicioso, para quien el café es una bebida musulmana y afrodisiaca que volvió prostituta a la condesa de Recamier. Ahora quisiera destacar que la escena donde afirma tales despropósitos está construida para lograr el rebajamiento cómico del personaje. La acotación indica que al pronunciarse la palabra “café” se escucha una “*Música sacra*”, al tiempo que “*todos se persignan*” (96). Por lo demás, la ridiculización del Arzobispo mediante la elocución de razonamientos absurdos se observa en diversos momentos de la obra. Es necesario precisar, sin embargo, que a diferencia de lo que ocurre en la construcción del personaje Racine, el Arzobispo muestra un buen número de rasgos de carácter que no buscan fomentar la simpatía del lector/espectador; todo lo contrario, aparece a nuestros ojos como un ser peligroso. El asesinato violento del personaje, en el que no hay ningún componente que mueva a la conmiseración o a la risa, pareciera confirmar esta lectura.

He dicho ya líneas arriba que la risa puede adoptar diversas formas, cobrando así muy distintos sentidos. En *Molière* abundan las expresiones de comicidad, que desde luego son muchas más de las que aparecen en las tres representaciones metadramáticas hasta aquí estudiadas, o de las empleadas en la ridiculización y desenmascaramiento del Arzobispo. Y aunque no es mi intención hacer un catálogo exhaustivo de todas ellas, quisiera mostrar, así sea brevemente, sus modalidades más significativas.

Empiezo señalando la presencia de una risa casi ingenua, cercana a lo lúdico, basada en mecanismos primarios, como los de una corporalidad entorpecida: en su primera aparición, el *Ángel del monociclo* (así se le llama al misterioso personaje antes de que se le llame *Ángel de la risa*) pedalea “*mecánicamente*”; a su paso los actores de la compañía de Molière “*gritan y se desploman*”; al tiempo que la música y una “*risa unánime*”, producida por la máquina de risa de Lully, suben de intensidad. La intervención del Ángel concluye

con un “*ruidazal*” producto del choque del personaje contra una pared (82). Se trata de un juego que recuerda lo mismo los mecanismos simples, como el de la cajita de sorpresas con que se divertían los niños, como las escenas de payasos en la que un personaje recibe un garrotazo y cae.

Otro de los modos de expresión de la risa en *Molière* es la ironía; aunque asociada explícitamente por Sabina Berman a la seriedad y a la tragedia. En el último acto, cuando Racine se ha instalado como gran señor en la Corte, el personaje se vuelve irónico. En una acotación se lee: “[Racine] *Ha dicho la última frase con una ironía que no le conocíamos antes, y que es ya definitiva en su carácter*” (143). Pareciera ser que su ironía proviene de su nueva posición en el mundo, y de la pérdida de ingenuidad y alegría vital que su nuevo estatus le ha acarreado. Cerca del final de la obra, cuando Racine y Molière dialogan por última vez, el autor de *Fedra* explica, no sin sarcasmo y autoescarnio, en qué se ha convertido su vida: ha logrado un gran éxito y se ha perdido a sí mismo como escritor:

Le decía, maestro, que sí, mi vida ha sido una victoria. Ahora, escuche la paradoja: mi pluma, esa delicada ganzúa que me ha abierto todas las puertas, mi pluma, le decía, me ha hecho un escritor tan importante, que ya no me queda tiempo de escribir. Quiero decir: de escribir otra cosa que no sean suntuosas alabanzas al rey y vituperios tremendos contra mis enemigos [...] (151).

“¿Se ha vuelto irónico, Jean”, es la respuesta de Molière. Y finalmente Racine explica “Cuando la Tragedia se acomoda en el mundo como en un buen sillón, se vuelve ironía” (151). Por lo que aquí se explicita, pareciera que Berman no le concede ninguna orientación positiva o regeneradora a la ironía, en la medida en que la coloca como una respuesta amarga ante una situación dolorosa. Aparece como un estado que surge de la frustración; de algo que fracasó y ya no es. Es la risa degradada, no renovadora ni fundadora de vida. Sin embargo, y paradójicamente, Berman también echa mano de la ironía que desenmascara la

falsedad, y que en ese sentido resulta constructiva. Pensemos, por ejemplo, en las múltiples ocasiones en que la entrada a escena del Arzobispo –ser perverso e hipócrita, lo más alejado posible a lo sublime o celestial– es acompañada por *música angelical*. Se trata, sin embargo, de una ironía expresada lingüísticamente en el texto dramático pero que busca una realización escénica que va más allá de lo lingüístico.

La construcción de situaciones cómicas se logra mediante diversos procedimientos. Veamos brevemente algunos casos: 1. La repetición cómica de palabras, incluso de diálogos completos, surge en varias ocasiones en *Molière*. Este juego evidencia la rigidez y mecanización de los personajes, haciéndolos parecer movidos por resortes, ya no físicos, sino morales. 2. Se construye también el efecto cómico mediante el desatino involuntario, común en la vida cotidiana, que da lugar a situaciones incómodas para quienes participan en ella, y divertidas para quien las observa. Veamos un caso: Racine le comenta a Molière que entregó su primera tragedia a la Compañía Marais. El comediante afirma que son grandes trágicos y que debe seguir sus instrucciones al pie de la letra. “RACINE: Me aconsejaron... [...] que la quemara” (91), es la respuesta. Con lo que se consuma el chiste provocado por la pifia. 3. La confusión da lugar también a la risa: por ejemplo cuando un personaje se refiere a algo concreto y el otro lo interpreta en sentido metafórico. Esto es lo que ocurre cuando Racine dice “Mierda” y Gonzago asume que se trata de la exclamación tan común entre los franceses, mientras que lo que en realidad ha ocurrido es que el dramaturgo ha pisado, efectivamente, mierda (94). 4. Los juegos con el lenguaje campean en *Molière*. Anoto un ejemplo, en el que se reúnen dos sentidos de una misma palabra: Molière, presionado por Racine para que responda “valerosamente” a la infidelidad de Armande, dice, evasivo: “Sí, entro, entro. Entro y me siento. Me siento muy mal. Tengo fiebre” (101). 5. La reticencia que produce momentáneamente un equívoco es uno más de

los medios para generar la comicidad. “Pero lo adoro... a él, papá” (114), dice Armande a Molière, en su discusión a propósito de la infidelidad de la joven.

No me extiendo más en los ejemplos, no sólo porque encontraríamos múltiples variantes de cada uno de los procedimientos cómicos comentados, sino sobre todo porque dichos mecanismos me interesan, como se ha visto, en la medida en que participan en la construcción de los sentidos de la obra.

El choque de registros lingüísticos y la intertextualidad

Quisiera detenerme ahora en uno de los recursos que, a mi juicio, reviste la mayor importancia para la construcción de la comicidad en *Molière*, ya que en sí mismo constituye una elección artística que singulariza esta comedia mexicana. He señalado reiteradamente a lo largo de esta tesis la clara intención de la autora de establecer un diálogo con la historia desde la creación teatral. Como hemos visto, mediante esta obra Berman no sólo dialoga y polemiza con las teorizaciones más importantes que se han elaborado en la tradición clásica a propósito de la tragedia y la comedia, recrea también un momento histórico específico: el de la Francia del seiscientos. En dicha recreación, amén de reelaborar artísticamente acontecimientos históricos verificables, teatraliza las dos tendencias estéticas más importantes del periodo histórico referido: el neoclasicismo y el barroco. Además, Sabina Berman se apropia, mediante las posibilidades que le ofrece la escena moderna, de buena parte de los recursos artísticos de la teatralidad barroca para construir su texto dramático. En resumen, Sabina Berman recupera una época, evoca su estética, sus acontecimientos políticos, sociales y artísticos, alude a muchos de sus personajes más relevantes, los viste con el atuendo propio del momento histórico referido (o cuando menos eso se sugiere) y sin embargo, –y aquí es donde quiero detenerme– el

lenguaje que emplea, en términos generales, no busca crear en nosotros la ilusión de un pasado distante, sino que, por el contrario, construye un habla fundamentalmente coloquial y mexicana.

Ya en el capítulo dedicado a la tragedia veíamos que, siguiendo el modo de elocución que históricamente se ha considerado más adecuado para el género trágico, Racine se expresa casi siempre con un lenguaje que busca ser elevado y sublime, no obstante lo cual su expresión se antoja inadecuada, toda vez que utiliza un lenguaje excesivamente adjetivado, ceremonioso y siempre fuera de lugar, que asociamos con la actitud petulante y pomposa del personaje. Lo que ahora quisiera señalar es que la contraposición del lenguaje “sublime” frecuentemente empleado por Racine, con el habla coloquial y moderna que domina la obra, constituye una rica fuente de comicidad y humor.

Hay que precisar, sin embargo, que en ciertas ocasiones es el mismo autor trágico quien se expresa de manera prosaica y muy mexicana. Veamos un ejemplo: cuando en el primer acto el joven Racine asiste a la representación metateatral de una comedia de Molière, el autor trágico expresa con insistencia su desagrado por la “vulgaridad” del texto del comediógrafo. Para Racine, la obra tiene no sólo “demasiadas gracejadas”, carece también de “grandeza, de trascendencia...” (24). En cierto momento de la representación metadramática, la atención de Racine se dirige al Rey, esperando encontrar en el monarca el mismo desagrado que él siente ante la grosería de la comedia. “¿Se ríe Luis XIV?”, pregunta Gonzago a su hermano, que observa la sala con el catalejo. A lo que el autor de *Fedra* responde: “Francia estaría en peligro con un rey que se ríe de *pendejadas*. Se sonríe amablemente, como diciendo: bueno, ya que estamos aquí, ni modo. Y soporta de manera elegante sentado entre el Arzobispo con su *jeta* hinchada y el tal La Fontaine” (24, sin cursivas en el original). Obsérvese que el uso de formas de expresión tan populares, y hasta

groseras, pero absolutamente vigentes en el México contemporáneo, desde luego no evoca el habla de personajes distantes a nosotros en el tiempo y en el espacio. Lo que sí ocurre, en cambio, es que esas palabras, en boca de un personaje que se duele del mal gusto de la comedia y que aspira a ser “un César del idioma francés” (25), resulten absurdas y, por lo tanto, cómicas.

El albur, ese juego de palabras en doble sentido que se dice en plan de burla, generalmente aludiendo a una humillación sexual, es otra forma muy mexicana de uso del lenguaje que se encuentra presente en *Molière*. Recordemos la escena en que Racine le suplica al gran comediante que monte una de sus tragedias, a lo que Molière responde preguntando si quiere que lo monte por delante o por detrás (90). Luego, un poco más avanzada la misma escena, Racine utiliza tonos cada vez más exaltados en su intento por convencer a Molière de que represente su obra; e incluso recita un parlamento de Chariclée, personaje de su más reciente tragedia:

“Los hombres grandes buscamos el riesgo absoluto:
la gloria o la muerte, nada intermedio;
los demás, ah tristeza, sólo sobreviven”.
Corramos fraternalmente el riesgo, Monsieur. (*Se hinca frente a Molière.*)
Por piedad, se lo ruego, mónteme.
Molière lo observa. Se ríe suavemente (92).

En este breve texto, Sabina Berman construye una fuente nueva de comicidad al crear un choque de registros entre un parlamento exaltado de una cita apócrifa de *Les amours de Théagène et Chariclée*—obra perdida de Racine, que al parecer testimonia su entusiasmo de juventud por la novela homónima de Heliodoro— y nuevamente la solicitud ridícula del autor trágico de ser montado; solicitud que, aunada a la actitud corporal que adopta el personaje (*se hinca*), da lugar una vez más al albur.

Sin embargo, y de forma paralela a estas maneras tan nuestras de juego con el lenguaje, encontramos la recreación humorística de lo que, desde una mirada mexicana, constituyen algunos de los rasgos distintivos de la locución de los franceses. Valga como ejemplo la presencia constante de la expresión exclamativa “¡mierda!”, que suena tan francesa a nuestros oídos. Contribuyen al “afrancesamiento” lingüístico de la obra el uso de tratamientos como “Madame” y “Monsieur”, entre otros.

En resumen, uno de los rasgos artísticos más expresivos de *Molière* es, sin duda alguna, su peculiar amalgama de recursos: por un lado está, junto con la recuperación de un momento histórico concreto, la recreación de sus formas de expresión –aunque sin pretender nunca una reproducción “arqueológica”–, y por el otro, el empleo de un lenguaje actual, en el que campean los giros lingüísticos propios de nuestra cultura, los cuales facilitan la comunicación directa con el público mexicano contemporáneo. Con ello, Berman consigue una singularísima articulación de presente y pasado, de arte barroco y contemporáneo, mexicano y francés, la cual le proporciona una enorme riqueza a su obra.

Una de las maneras como Sabina Berman integra dichos elementos es a través de un juego de relaciones intertextuales; es decir, mediante la incorporación de citas textuales o paráfrasis de unos cuantos diálogos de algunas de los textos de Molière, principalmente, y de Racine. Líneas arriba me ocupé ya de las obras dramáticas que se incorporan al texto de Berman en forma de representaciones teatrales. Ahora me referiré exclusivamente a las citas o paráfrasis de textos ajenos que no se integran a la obra de Berman mediante una escenificación metadramática.

En primer lugar quisiera hacer hincapié en un diálogo del Racine histórico que aparece en *Molière*. En el segundo acto, mientras el autor trágico se duele, “*con los ojos anegados en llanto*”, de que el gran comediante haga caso omiso de sus sugerencias

teatrales y prefiera los consejos de la cocinera, Madame du Parc, “*para consolarlo*”, le acaricia primero la espalda y luego el trasero. El poeta, sorprendido, interrumpe su discurso y le pregunta a la actriz: “¿qué hace su mano en mi trasero?”. La respuesta de Madame du Parc es “‘Estoy poseída por la furia del amor’. La frase es suya, Jean Racine”. Acto seguido, Racine, que “*se apasiona ante el inopinado homenaje*”, “*la besa con furia*” (109).

Y en efecto, el parlamento que Madame du Parc enuncia es de *Fedra*. Se trata de un texto de la propia Fedra –citado textualmente de la versión en español de María Dolores Fernández Lladó–, que aparece en la tercera escena de la tragedia, cuando la protagonista le confiesa sus sentimientos a Eone, su nodriza y confidente. Veamos el fragmento donde aparece:

FEDRA: Pereceré, ya que Venus así lo quiere;
 Yo, la última y la más desdichada de mi triste raza.
 EONE: ¿Amáis?
 FEDRA: Estoy poseída por la furia del amor.
 EONE: ¿Por quién?
 FEDRA: Vas a escuchar el colmo del horror.
 Amo a... Ante este nombre fatal, tiemblo, me estremezco. Amo...
 (Racine, *Fedra*, 365).

Desde luego, en este contexto la frase de la autoría de Racine cobra una dimensión trágica que de ninguna manera se busca recrear en la obra de Berman. Por el contrario, en la situación planteada en *Molière*, la cita de *Fedra*, aunada al gesto de Madame du Parc, rompe con la gravedad del momento para instaurar una vez más el tono de comedia. Aunque en dicho parlamento pueda verse también un homenaje sutil y risueño al autor trágico.

A diferencia de la cita textual que acabo de comentar, en ciertas ocasiones los textos de los personajes de Sabina Berman recuperan diálogos (y situaciones) de obras de Molière, aunque carecen de marca alguna que nos facilite la identificación de dichas relaciones

intertextuales. Sin duda, las dos obras que mayor presencia tienen en el texto de Berman son *Tartufo* y *La escuela de las mujeres*. El *Tartufo* se relaciona con la principal línea argumental –por llamarla de alguna manera– de la obra de Berman (es decir, la que se desarrolla alrededor de la polémica seriedad-risa y del enfrentamiento entre el Arzobispo y Molière), mientras que *La escuela de las mujeres* se vincula con la que podríamos considerar como una segunda línea argumental de Molière, la que tiene que ver con la relación amorosa entre una joven y un viejo: Armande y el gran comediante.

En el caso de la presencia del *Tartufo*, hay que destacar la similitud que en cuanto a moralidad existe entre los personajes de Berman y los de Molière, cuyos parlamentos son parafraseados por los primeros. Veamos un ejemplo. Durante el primer acto de Molière, al terminarse la representación de una comedia, el Arzobispo se queja del atuendo que llevan las actrices de la compañía de Molière: “... las damas deberían cubrirse sus escandalosos escotes en presencia de un sacerdote” (83). Mientras que en el *Tartufo*, el hipócrita sostiene el siguiente diálogo con Dorina, la doncella de la casa de Orgón:

TARTUFO: (*sacando un pañuelo de su bolsillo.*) ¡Ah Dios mío! Antes de hablar, tomad este pañuelo, os lo ruego.

DORINA: ¡Cómo!

TARTUFO: Taparos ese seno, que no podría ver. Se ofende a las almas con semejantes prendas, que suscitan malos pensamientos (726).

La respuesta que en este caso da Dorina es similar a la que ofrece La Fontaine en Molière. La primera dice: “Sois entonces muy débil a la tentación, ¡y la carne causa una gran impresión sobre vuestros sentidos” (726), mientras que en la escena de Berman, cuando el rey entrega su pañuelo a las actrices, el fabulista indica: “Aprisa señoras, que nuestro Arzobispo es muy débil a la tentación de la carne” (84). Importa destacar aquí que –aun sin olvidar las importantes diferencias que existen entre las obras de Berman y Molière, y sus

personajes– tanto Dorina como La Fontaine encarnan el sentido común y la cordura, en tanto que –como ya hemos señalado en esta investigación– entre Tartufo y el Arzobispo existen importantes semejanzas de orden ético.

Ahora bien, si pensamos en la parte de *Molière* que tiene que ver con el amor y la infidelidad, encontraremos innegables paralelismos con ciertos diálogos y situaciones de *La escuela de las mujeres*. Hagamos la siguiente comparación:

En la escena del segundo acto en que Racine obliga a Molière a presenciar la infidelidad de su joven esposa Armande, se lleva a cabo el siguiente intercambio entre el comediante cornudo y el autor trágico:

MOLIÈRE: Racine..., los celos son naturales. Si uno va a tomarse su sopa y llega un hambriento y se la toma, uno se inquieta –irrita.

RACINE: Así es.

MOLIÈRE: La mujer es la sopa del hombre y si otro individuo mete los dedos en la sopa de uno, uno se pone mal. ¿Qué le parece?

RACINE: Asqueroso. Moralmente asqueroso.

MOLIÈRE: ¿Pero es gracioso o demasiado repugnante? (102).

Mientras que en la tercera escena del segundo acto de *La escuela de las mujeres* aparece el siguiente diálogo entre los dos criados de la casa de Arnulfo, en el que Alán le explica a Georgina qué son los celos, por los que sufre enormemente su patrón:

ALÁN: Es que los celos..., óyelo bien, Georgina..., son una cosa..., sí..., que le inquietan a uno.... Y que echan a las gentes de los alrededores de una casa. Voy a brindarte una comparación, a fin de que concibas mejor la cosa. Dime: ¿no es cierto, cuando has cogido tu sopa, que si algún hambriento viniera a tomársela, te enfurecerías y querrías acometerle?

GEORGINA: Sí, lo comprendo.

ALÁN: Pues es justamente como eso. La mujer es, en efecto, la sopa del hombre, y cuando un hombre ve a otros que quieren ir a meter los dedos en su sopa, ello le produce una cólera suma (194).

La cercanía entre ambos pasajes (de Berman y Molière) es bastante clara. En los dos casos puede intuirse la manera juguetona de tratar el tema de la infidelidad. Se percibe también la decisión de Berman de asumir el estilo molieresco de construcción de diálogos (casi siempre fraccionados, llenos de interrupciones, y muy cercanos al habla cotidiana). Sin duda alguna, la dramaturga mexicana ha sido consistente con su deseo –abiertamente expresado en las “Notas para el montaje”– de incorporar a su obra, no sólo a Molière como personaje principal, sino algunas de sus escenas, ciertos diálogos, muchos de sus rasgos estilísticos, pero también, y sobre todo, “su espíritu” (76).

La risa: el silencio de Dios

Ya hemos visto a lo largo de esta investigación cómo la oposición comedia-tragedia se tematiza en la obra de Berman. Sin embargo, quisiera detenerme ahora en la manera en que se representa, y se nombra, una forma específica de la risa: lo que Molière llama “el silencio de Dios”.

Al final del primer capítulo, en que se atendió a los planos de ficción que componen la obra de Berman, observamos la presencia de un personaje –el Ángel del la risa– que pareciera ir perdiendo “realidad” hasta volverse, no obstante el vacío de información que lo rodea, una especie de alegoría o símbolo de la alegría y la comedia. Recordemos además que este personaje aparece sólo en tres ocasiones y en todas ellas surge ligado por contigüidad a la comedia y el baile. Ahora quisiera atender a una “presencia” también ambigua y sugerente. Me refiero a lo que Molière llama “el silencio de Dios” y que, paradójicamente, aparece en momentos de dolor.

La primera vez que el comediante alude al silencio lo hace cuando descubre a su mujer Armande haciendo el amor con Baron. En ese momento, Racine le pone en la mano

un revólver, para que tome venganza, y le indica lo que debe hacer. La reacción de Molière es descrita en estos términos: “*Molière no replica, sólo pide silencio llevándose el índice a los labios. Señala después el techo y mira hacia arriba cinco segundos: cinco segundos en que Racine se pregunta qué hace y Molière escucha el silencio*” (103). Desde luego, no hay nada todavía en este silencio que nos permita asociarlo a la risa. De hecho, lo que hace a continuación el comediante engañado es levantar el arma contra los amantes, luego contra sí mismo, y finalmente abandonar la escena.

La siguiente ocasión en que Molière se refiere al silencio se da en un contexto todavía más grave: la plebe, enardecida por el Arzobispo, ha quemado su teatro; la comedia ha sido proscrita del reino, y Molière, enfermo y enfebrecido, se ha desplazado a Flandes, al campo de batalla, para pedir, infructuosamente, el apoyo del monarca. Durante el diálogo con Luis XIV, Molière se despoja de sus ropas; de inmediato, en un plano espaciotemporal indefinido, se dirige directamente al público, por primera y única vez en toda la obra. He referido ya en el capítulo primero este pasaje para señalar la “irrealidad” de este plano de ficción; sin embargo, considero necesario describirlo nuevamente para entender mejor cómo se le suman al “silencio” diversas implicaciones semánticas, que lo enriquecen y ligan con la idea de armonía vital:

MOLIÈRE: ... Cuando se quedan callados...; cuando se cansan de luchar, de competir, de explicarse; de quejarse, de morir, de matarse, de/ (*Tose una vez*) /y se quedan callados por fin, ¿no lo oyen? (*Silencio...*) Ahí está siempre, intocado, por abajo y por arriba del ruido que hacen, que hacemos:... (*Silencio...*) **Esa pura... vitalidad, ese puro entusiasmo:...el silencio:... la risa de Dios:... el silencio:**

Silencio.

*Molière está por seguir hablando, pero se cruza los labios con el índice y luego **mueve apenas el índice para indicar hacia fuera de sí: “hacia el silencio”**.*

La luz empieza a irse despacio [...] (142, las negritas son mías).

Pareciera que encima de nosotros, seres humanos inmersos en el caos, existiera un orden universal, que evoca la armonía de los cuerpos celestes, y que se “personifica” en un Dios que ríe. Por lo demás, ya en el análisis de los planos de ficción se había visto la singularidad en la forma de construcción de esta escena. Dicha singularidad no sólo acentúa su importancia en términos formales sino que, al establecer un plano de realidad compartido por personajes y auditorio, se crea, me parece, un momento altamente emotivo, en el que la vivencia sensorial es común para comediante y público, y está impregnada por la emoción del actor en escena. Vale la pena considerar, además, que en la obra de Berman la oposición risa-seriedad, comedia-tragedia se relaciona también con el par antitético: Dios-Diablo. Para Molière el Diablo “Hace siglos que llegó a suplantar a Dios en la Tierra. Es serio, profundo, pesado; pedante, solemne, aguerrido; se llama el Espíritu de la Gravedad, nuestra infelicidad es el material de su negocio y sí, lo odio; lo odio; y odio a todos esos buitres satánicos asesinos del placer que actúan en su nombre [...]” (133). Para el Arzobispo, en el otro extremo, la lucha contra Molière es una lucha contra el “Dios de la Risa” (136).

La última vez que Molière alude al silencio de Dios es ya muy cerca del final de la obra, cuando el comediante está muy enfermo y a punto de morir. La escena se desarrolla en la azotea del teatro de Molière, en donde el gran trágico y el gran cómico dialogan. La situación es grave: la salud del comediante es muy precaria y Racine le hace saber que tiene instrucciones expresas del Rey de no permitirle dar función si corre peligro. La respuesta del autor de *Tartufo* pese a ser no verbal me parece muy elocuente:

...Molière le cubre con la mano la boca [a Racine] y con la otra mano le pide silencio, cruzándose el dedo índice sobre los labios. Luego aspira profundamente aire, ha pasado el ataque [de tos]; “señala” el silencio.

Silencio (153).

En esta ocasión la idea del silencio aparece asociada a la de la muerte. Sin embargo, en esta muerte hay naturalidad y armonía; no es vista como el hundirse “en el horror de la Nada”, como la imagina Racine. Para Molière, por el contrario, se asemeja a la entrega del amante: “MOLIÈRE: No así no me moriré. [...] Me entregaré despacio, miembro por miembro, como un amante se entrega al placer..., miembro por miembro, hasta olvidarse... de sí mismo...” (152). Las posturas se radicalizan cuando Racine afirma: “La Nada no es silencio y placer. Es horror. Un grito mudo y terrible” (153).

Es importante observar también que a cada momento solemne y grave, creado generalmente por Racine, le sigue otro de franca comicidad. Se trata de una táctica presente en toda la obra; una forma eficaz de liberar la tensión del espectador, recordándole siempre que lo que observa es una comedia y que en la convención del género hay invariablemente una corriente festiva y lúdica que subyace.

Vale la pena recordar que es fundamental tomar en cuenta el efecto que la comedia busca provocar en el espectador. Para Charles Mauron, “El género cómico agrupa a las obras de teatro que se orientan a suscitar en el público ciertas reacciones psicológicas, y excluyen, al menos relativamente, otras” (12). De entre las reacciones excluidas destacarían el terror y el patetismo. Además, desde su punto de vista, una reflexión seria o ciertos comportamientos de los personajes pueden también debilitar la reacción específica del género cómico: la risa. Se trata, desde luego, de la risa provocada en las condiciones y por los medios del teatro. Sin embargo, estos elementos, “contrarios” en principio al género cómico, están presentes en distintas magnitudes en las comedias, de acuerdo con las inclinaciones de los autores, y dan lugar a una incesante hibridación de formas y especies.

La risa trágica como solución estética de la obra

Me apresuro a reír de todo,
para no verme obligado a llorar.
Beaumarchais

No obstante que, como hemos visto, la obra de Berman presenta importantes rasgos de humor y comicidad, y de que –en mi opinión– la orientación general de *Molière* se corresponde con la del género cómico, es necesario advertir la presencia de un buen número de situaciones dramáticas y rasgos artísticos propios de la tragedia; de entre ellos destacan, de manera particular, algunos aspectos de la configuración del personaje protagónico (Molière), cuya trayectoria evoca la de un personaje trágico. En este apartado analizaré la presencia de dichos rasgos de tragedia, sus diversas modalidades y los sentidos que evocan. Por lo demás, intento atender, tal como advertí al comienzo del apartado anterior, tanto a la composición misma de *Molière*, como a la reflexión que en esta obra se hace de dichos géneros dramáticos, concebidos –en principio– como antitéticos y excluyentes. Por esta razón, en el análisis me ocuparé de ambos niveles: el de las características artísticas y compositivas de *Molière*, y el de su reflexión (tematización) sobre la tragedia y la comedia.

Parto nuevamente del acontecimiento que, como se ha visto, detona en el primer acto la acción dramática: me refiero a la famosa apuesta entre el Arzobispo y el Rey, a propósito del origen de la risa de Molière. La pregunta que subyace a la apuesta podría plantearse en los siguientes términos: ¿es la risa de los seres humanos un don Divino, o, por el contrario, proviene de los bienes terrenales de que el hombre pueda disfrutar? El

Arzobispo se propone acabar con la risa de Molière, sometiéndolo a diversas “pruebas”, de más en más terribles, y ganar así la apuesta. A partir de este momento, el comediante se enfrenta a fuerzas, para él ocultas y superiores. Los ecos de tragedia resuenan en nuestros oídos si pensamos en Molière como en el hombre que afronta poderes oscuros e incontrolables, contando solamente con su voluntad para resistirlos. Desde mi punto de vista al someter a Molière a una serie de duras pruebas, para ver hasta dónde resiste su espíritu risueño, se instaura cierta dimensión trágica en la obra.

Molière puede ser visto, por tanto, como el “héroe trágico” que combate al “destino”, como si del mandato de la existencia humana se tratara, conservando hasta el final la risa y su dignidad. Los sucesos que el autor de *Tartufo* tiene que enfrentar – producidos no de manera fortuita sino generados, labrados acuciosamente por sus enemigos– no son poca cosa: en el segundo acto, Racine lo obliga a ver el momento mismo en que su joven esposa lo engaña; más adelante, el Arzobispo ingeniará la manera de que el gran trágico substituya al comediógrafo como favorito del rey, perdiendo así sus privilegios; para el cuarto acto, el prelado consigue no sólo proscribir la comedia del reino y excomulgar a Molière, logra además que el pueblo, enardecido por su prédica, incendie su teatro. A lo largo de todas estas escenas, asistimos a la ruina progresiva del personaje protagónico; asistimos, además, por si fuera poco, a su decadencia física. Y sin embargo, Molière conserva la risa hasta el último momento, como un reducto de la dignidad humana, como su espacio de libertad...

Para Freud, el humor es el medio de conseguir placer a pesar del dolor. Es decir, que es una manera de trascender el dolor por parte de la persona que sufre, que tiene un efecto cómico en quien lo presencia. Sólo la admiración por la grandeza de ánimo de la persona

que sufre puede cohibir, en quien la observa, el placer cómico. A propósito de su génesis, al padre del psicoanálisis afirma:

El humor puede, en primer lugar, aparecer fundido con el chiste o con cualquier otra especie de lo cómico, hallándose, en estos casos, encargado de alejar una posibilidad de desarrollo afectivo contenida en la situación y que constituiría un obstáculo para el efecto del placer. En segundo lugar, puede también suprimir este desarrollo afectivo, por completo o sólo parcialmente, caso este último el más frecuente por su sencillez y del que surgen diversas formas del humor “discontinuo”; o sea, de aquel humor que sonríe entre lágrimas y que, sustrayéndose al afecto una parte de su energía, le da, en cambio, el acompañamiento humorístico (Freud, 1165).

Me ha parecido importante recuperar al pie de la letra este pasaje de Freud ya que explica con bastante claridad los procesos emocionales que, desde mi lectura, se crean artísticamente en *Molière*. Sirva de ejemplo la manera en que Molière trasciende el dolor – causado por el desamor y la traición de Armande– mediante la creación de una obra de arte, concretamente de una comedia. Recordemos también, el viaje en carruaje que realiza para pedir la ayuda del rey, en la que ya en muy mal estado físico, y tras haber perdido su teatro a manos de la turbamulta, tiene la capacidad de reír a costa suya. Este último ejemplo, me parece, crea en escena la intermitencia emocional de que habla Freud, dando lugar a la risa entre lágrimas.

Ahora bien, volvamos a la lectura “trágica” de *Molière*: consideremos que no todo el sufrimiento del personaje protagónico es responsabilidad de fuerzas superiores, ajenas a él mismo; no se trata de una simple víctima sin voluntad conducida al matadero. Por el contrario, los rasgos de carácter del héroe contribuyen en buena medida a la construcción de su destino, lo que nos acerca tanto a la idea del *error trágico* (un fallo en la inteligencia humana para percibir la difícil situación en que se encuentra su vida; un error en la

percepción de las posibilidades reales de las fuerzas que enfrenta), como a la altura humana del héroe que defiende su postura ante la vida y enfrenta las adversidades.

Para identificar el error de Molière es necesario volver la mirada al principio de la obra, para rastrear los momentos en que se alude a la ceguera del personaje, o, si se prefiere, a su actitud permanentemente evasiva:

Cuando se cruza la apuesta de que hemos venido hablando, Molière bromea, sin percatarse de que un grave peligro se cierne sobre él: el Rey le pide que se pronuncie ante el dilema planteado: ¿es el dolor, o la risa, el rostro verdadero de los hombres? En la respuesta del cómico no se advierte preocupación alguna, a pesar de que es en su vida –en su posibilidad de reír ante las desgracias– donde se verificará la apuesta. Molière, estando de rodillas, dice juguetonamente: “Yo apuesto, Su Alteza, que para ser eternamente feliz, sólo necesito su permiso para cambiar de rodillas” (85). Sólo La Fontaine, preocupado, percibe el peligro e intenta señalarlo: “... si no hay desgracia, no hay apuesta” (86).

Más adelante, al finalizar el tercer acto, es nuevamente La Fontaine quien se percata del riesgo que corre Molière, tras la representación de *Tartufo*, ataque implícito al Arzobispo. En esta ocasión, el fabulista explicita su preocupación: “¿De verdad no se dan cuenta? Usted está embarazada [a Armande]. Tienen una Compañía, un teatro, un prestigio y/Y con esta obra sobre el Arzobispo están suicidándose públicamente...”. Armande desestima la ansiedad del La Fontaine y el comediante simplemente goza de su éxito: “*Los actores de la Compañía señalan a Molière y él, radiante, se adelanta hacia los aplausos...*” (131). Se muestra aquí de manera bastante evidente lo que podría considerarse el defecto de carácter del héroe: es incapaz de escuchar las señales de peligro, o de valorarlas adecuadamente.

A partir de este momento la situación de Molière se agrava. Su salud se va minando fuertemente: enfebrecido, tose y escupe sangre. Su postura es cada vez más débil frente al poder; se le ve suplicante ante el Arzobispo. Y aquí podemos recordar uno más de los componentes esenciales de lo trágico: la importante altura de la caída. Molière ha transitado de un mundo ilusorio de seguridad y felicidad, mientras gozaba del favor del Rey, a las profundidades de una miseria ineludible. El Rey lo abandona –tras el saqueo de su teatro y en medio de la peor de las crisis– porque la visión del mundo del comediante empequeñece los actos guerreros del monarca –actos que quisiera heroicos–. Sin embargo, Molière continúa riendo. Desde mi punto de vista, la imagen del personaje se engrandece, al trascender el dolor mediante la risa. Se ríe incluso de sí mismo. En la escena en que La Fontaine y Molière se dirigen a Flandes para solicitar la ayuda del Rey, se da el siguiente diálogo, que me parece bastante ilustrativo: el fabulista, muy preocupado, le pregunta por su salud al comediante: “¿Qué dice el médico de su falta de aliento?” Molière responde: “Que soy un poeta menor”, y *ríe*. Inmediatamente después mira enternecido la belleza del paisaje (140); el sufrimiento no le impide percibir, con dulzura, la belleza que lo rodea. Sin embargo, Molière no valora con ingenuidad el poder de la risa: sabe que no es ningún pase mágico que pueda cambiar la realidad de las cosas. De hecho, declara con claridad su impotencia: la risa, al final de cuentas, no puede evitar los padecimientos, no previene al ser humano de los sucesos terribles:

He pasado mi vida tratando de hacer sonreír a los otros, mi querido La Fontaine. ¿Sabe usted?: cuando era niño mi madre estaba enferma, y yo me pasaba el día ladrando, graznando, para hacerla reír; corriendo como gallina, saltando como rana. Y no la curé: murió cuando tenía yo siete años (140).

El sufrimiento, ese gran componente de la tragedia, llega en *Molière* a niveles insospechados. El autor de *Tartufo* parece volverse loco de dolor; enfebrecido se desnuda ante el Rey. El monarca le ha dado la espalda y el comediante ya nada tiene y nada le pertenece (142). Es necesario advertir, también, que en la obra de Berman hay instantes en los que el desconsuelo y la pesadumbre afectan a otros personajes –distintos de Molière–; son momentos que pueden conmover al público al punto de hacerlo sentir que se abandona, transitoriamente, el tono de comedia. Sin embargo, dichos momentos son sucedidos generalmente por escenas en las que se construyen situaciones risueñas o juguetonas, que rompen de tajo con los estados de ánimo previos. Ahora bien, quisiera destacar una escena de gran violencia en la que no aparece explícitamente ningún rasgo de comedia o humor que la aligere, en la que se representan acciones terribles que no pasan por el filtro de la risa. Me refiero al asesinato del Arzobispo, suceso que tampoco concita nuestra piedad o empatía. Gonzago envenena al jerarca, dándole a beber un vaso de agua. Tras hacerlo, el joven religioso sonríe. Luego, “[e]l Arzobispo se desploma de rodillas; intenta gritar, se lleva las manos a la garganta, que se le ha cerrado; cae de espaldas y Gonzago se precipita hacia él” para patearle la cara en repetidas veces (149).

Antes de analizar las últimas escenas de *Molière*, me interesa hacer un paréntesis para ocuparme de un aspecto de la obra que considero muy importante: la actitud de Molière en tanto que dramaturgo; es decir, su postura como creador y las relaciones que establece con el universo creado. La primera vez que se alude al asunto el comediante se encuentra en el jardín, y con “una vara en la mano” mira atentamente un hormiguero. Racine advierte la situación y señala que se debe sentir como “un rey mirando la extensión de su reino”. Sin embargo, para Molière es más que eso:

No-no: un Dios. El Dios omnisciente. (*Se ríe suave.*) El rey vive también dentro del hormiguero. Bueno, en el caso de las hormigas, la reina. Viven tres metros al fondo, al centro de su ciudad subterránea, rodeada de las hormigas ociosas, los parásitos de lujo los llama el botánico Plinio: es decir, la aristocracia. (*Señalando con su vara:*) Y mire, ahí voy yo, entre las trabajadoras. Con mi difícil hoja diaria a cuestas (98).

La situación se aclara todavía más: Molière se ve simultáneamente dentro y fuera del hormiguero. “Soy y soy también el que observa. De otra forma sería insoportable: vivir absolutamente sumergido en el hormiguero de la vida” (98). Aunque no se alude directamente a la creación artística, se comienza a perfilar una actitud vital, que no puede menos que incidir en la creatividad del artista. Sin embargo, más adelante, en el cuarto acto, se explicita la relación que existe entre la visión de mundo del comediante y su actitud creadora. Me refiero a la escena que se desarrolla en el campo de batalla, adonde Molière ha acudido para buscar la ayuda del Rey: el monarca enfurece ante la más mínima posibilidad de que Molière compare la sociedad con un hormiguero y su guerra pierda heroísmo:

REY: [...] Y su símil de la sociedad como un hormiguero me viene de vez en cuando a la cabeza y me desanima. No soy el rey de un hormiguero, señor. [...] *Usted me ha dicho que ése es su arte: ver el mundo desde lo alto, como un Dios, o como un hombre mirando un hormiguero.* [...] ¡Francia no es un hormiguero que invade al hormiguero holandés, señor! [...] ¡Y usted y su manera de mirar no sirven al ánimo de una Francia conquistadora! Su visión insulta nuestros sacrificios; empequeñece nuestro heroísmo [...] (las cursivas son mías, 141).

En esta escena, me parece, se puede rastrear la posición del artista, distanciada y crítica que, siguiendo a Pere Ballart, caracteriza al ironista¹⁴⁹. Para este investigador, es

¹⁴⁹ El autor ironista –en oposición al satírico, que a menudo escribe con el deseo de fustigar al enemigo y se coloca a sí mismo del lado de los poderosos– es frecuentemente alguien que, desde una posición marginal e independiente, busca subvertir el autoritarismo pero sin intentar imponer otro programa moral alternativo (Ballart, 420). Importa recordar que Ballart considera la ironía “no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica ‘modalidad’ literaria, capaz de superponerse a todo tipo de

fundamental la distancia del autor respecto del mundo creado y de sus personajes. Al situarse por encima de ellos, al distanciarse, se obtiene una perspectiva más rica, y la actitud de quien ve las cosas desde lo alto es la actitud emblemática del ironista. Por lo demás, dicha “superioridad”, con el excedente de visión inherente, favorece la libertad de opinión. La ironía, desde la perspectiva de Ballart, permite ver la realidad, y contarla, como una broma superior (484).

Quisiera detenerme ahora en los últimos momentos de la vida de Molière –recreados en las últimas escenas de la obra– para sopesar en ellos la presencia de la tragedia y la comedia. Han pasado quince años en la historia de la vida del protagonista. El comediante se encuentra gravemente enfermo, de hecho agoniza, al tiempo que se prepara para dar una función de *El enfermo imaginario*. “... [E]n una silla, muy pálido, en camisón blanco y con un gorrito de dormir rosa, está siendo sangrado del brazo por el Médico”. A su alrededor todos temen por su vida: Armande está desesperada y trata de disuadirlo de dar función. Por su parte, Madeleine señala, preocupada, la paradoja: “Un cómico muriendo en escena: será trágico...” (147). La tragedia, pues, parece adueñarse de la escena. Sin embargo, Molière bromea. De pronto, aparece Racine en escena: “*Excepto Molière nadie sonríe al impresionante señor*” (148). Y nuevamente se alude a la tragedia: “MOLIÈRE (*afectando un tono grandilocuente*): Aaah... ¿Es usted, acaso, la Muerte? RACINE: Todavía no, monsieur. Apenas la Tragedia...” (148). Racine ha llegado para transmitir un mensaje del Rey: Molière no debe dar función si con ello pone en riesgo su vida. El comediante necesita aire y decide que conversen, para azoro de Racine, en la azotea del teatro.

formas de composición verbal y causas genéricas, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (296).

Es importante destacar el espacio en que se lleva a cabo la escena, porque en él se construye –me parece– una suerte de umbral, con importantes connotaciones emocionales y simbólicas. Para Bajtín, el umbral (lugar que se aleja de los espacios interiores como salas y salones) es uno de los cronotopos que funcionan como “centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela”; en ellos “se enlazan y desenlazan los nudos argumentales”. El umbral, en particular, es un cronotopo asociado a la crisis y la ruptura vital, a las decisiones que modifican la vida y determinan la vida de un hombre. Se trata de instantes decisivos que parecen no tener duración, como si transcurrieran fuera del tiempo normal o biográfico (Bajtín, *Teoría y estética...*, 399-400).

No obstante que las ideas de Bajtín a que me he referido surgen a propósito del género novelesco, me parece importante retomarlas ahora porque me ayudan a pensar un momento que considero especialmente significativo de la obra de Berman: la última reunión entre Molière y Racine. Se trata de un encuentro decisivo en el que transcurren, prácticamente, los últimos instantes de la vida de Molière, y en el que no sólo se discute la posibilidad de que el comediante muera en escena, sino que se problematiza el sentido mismo de la muerte.

Desde el comienzo de la escena, cuando ambos dramaturgos van emergiendo a la azotea del teatro, se advierten sus actitudes vitales características. Molière, no obstante que se encuentra al borde de la muerte, llega “con aire de travesura” e invita a Racine a sentarse. Por su parte, el autor de *Fedra*, ataviado con peluca y ropajes cortesanos, pasea la mirada buscando una silla donde hacerlo; necesita físicamente mucho más que el otro para estar cómodo. Una vez más se oponen juego y ligereza frente a rigidez y convencionalismo. Molière pide un taburete y ambos personajes intentan tomarlo, en un afán de cortesía hacia el otro, lo que da lugar a una suerte de secuencia de payasos, en la que se arrebatan

mutuamente la palabra y el taburete. Pelean, como lo han hecho siempre a lo largo de la obra, sólo que ahora ambos personajes se percatan del ridículo: “*Los dos se cortan. Se ríen suavemente. Dejan juntos el taburete en el piso*” (151).

Una vez más, también, Racine –ridiculizado por la mirada autoral– se expresa en tonos grandilocuentes que resultan afectados; sólo que ahora, su situación de gran señor en la corte –que aniquiló en sí mismo al creador y dramaturgo– ha generado en él un tono sarcástico e irónico, que no le conocíamos. Por lo demás, su rigidez se muestra nuevamente en el tic nervioso que lo ha acompañado a lo largo de la obra y que se convirtió, como se vio, en un gesto elaborado y cómico.

La discusión que entablan ambos dramaturgos sobre la muerte va más allá de un asunto teórico o hipotético. El hecho es que el comediante está efectivamente en el umbral entre la vida y la muerte, lo que le confiere gran trascendencia a los diálogos, los argumentos y los tonos emocionales que esgrimen los dos personajes. Para Racine la muerte es algo terrible, es hundirse en el horror de la Nada¹⁵⁰. Por su parte, Molière la concibe como un acto amoroso: “Me entregaré despacio, miembro por miembro, como un amante se entrega al placer, hasta olvidarse... de sí mismo” (152). La diferencia de visión frente al fin de la vida que subyace a estas declaraciones dice mucho, desde luego, de cada

¹⁵⁰ La visión terrible que tiene Racine de la muerte, como el horror de la nada, parece tener conexiones con las ideas del filósofo francés, Blaise Pascal, contemporáneo suyo. Pascal con una visión marcadamente trágica considera el hombre vive, con vértigo, enfrentado al infinito y a la nada. Cabe anotar, además que Pascal, como Racine, se convirtió al jansenismo. “Porque, al fin, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio son para él invenciblemente ocultas en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de donde ha salido y el infinito en donde está sumido. ¿Qué hará él, por consiguiente, sino percibir alguna apariencia del medio de las cosas, con la desesperación eterna de conocer ni su principio ni su fin? Todas las cosas han salido de la nada y van hacia el infinito” (129). A Pascal lo espanta “el silencio eterno de los espacios infinitos” (135). En cambio, si se asocia libremente, la postura de Molière se acercaría al pensamiento pitagórico de la armonía de los cuerpos celestes. Para los pitagóricos, la armonía era un concepto aplicable al universo entero. Fue entendida como el principio ordenador del cosmos, que permitía reconciliar los opuestos. Fue concebida también como una virtud, como un bien universal, pilar de la amistad y fundamento de la belleza (Tomasini, 1).

uno de los personajes; sin embargo, en un primer momento ambas declaraciones podrían ser leídas de manera solemne y alejadas de la comedia. Pero de inmediato Molière juega, no sólo se ríe de Racine sino de los mismo lectores/espectadores. Hay un largo silencio tras la declaración de Molière, luego su mano, que sostenía una copa, “*se afloja completamente. Racine, horrorizado, observa el perfil tranquilísimo de su maestro. Se arrodilla a su lado... Alarga la mano para tocar su frente...*” (152-153). Es evidente para el público y para Racine que el comediante ha muerto. A despecho de que el tránsito a la muerte haya sido suave y dulce, tal como Molière lo preveía, el instante debe conmover a quienes lo presenciamos. Acto seguido viene la ruptura cómica: todo ha sido una broma; Molière no ha muerto, desde luego, sólo ha jugado con nosotros. Racine está furioso, y considera irse y dejarlo morir con su “frívolo optimismo”. Sin embargo, es real que el autor de *Tartufo* está gravemente enfermo: “...*Molière, que se ríe, a media risa, aprieta los dientes, se lleva la mano al pecho, cae sentado en el taburete y es presa de un ataque violento de tos. Racine vuelve angustiado, se le acerca. Decide salvarlo. [...] Racine: El Rey ha ordenado que si corre peligro, no dé usted función*” (153).

Lo que ocurre a continuación me parece de capital importancia. Desde mi punto de vista, apunta hacia la reconciliación de ambos personajes y, al final de cuentas, de lo que representan: la tragedia y la comedia. Molière siente piedad por Racine, que sufre. Racine también se conmueve y transmite el mensaje del Rey. El momento se desarrolla sin ningún diálogo:

Molière le cubre [a Racine] con la mano la boca y con la otra mano le pide silencio, cruzándose el índice sobre los labios. Luego [...] “señala” el silencio.

Silencio.

Racine se reacomoda, para apartarse del contacto físico, y saca un pañuelo de su manga para limpiarse el rostro; Molière tose sólo una vez. Están en la azotea silenciosos...

Molière toma su copa, luego la otra copa que le alargan a Racine. Las entrechocan –clííííí–..., beben... A Racine se le desbordan las lágrimas. Molière deja la copa en el piso, se incorpora trabajosamente, va a meterse en la abertura del piso...

La luz de la azotea baja y queda sólo sobre Racine:

RACINE (como al aire, llorando): Molière no murió esa noche en escena.

Pausa (153-154).

Hay varios aspectos de este pasaje que me interesa comentar. En primer lugar quisiera insistir en la importancia que tiene en este momento la alusión de Molière al silencio. Como hemos visto líneas arriba, a lo largo de la obra *el silencio* se ha cargado de sentidos: a pesar de que los seres humanos vivimos inmersos en el caos, existe algo como un orden universal, que evoca la armonía de los cuerpos celestes, y que se “materializa” (se expresa) en el silencio. En este caso, además, el silencio se vincula a la idea de la muerte, o más precisamente, de un orden que incluye la muerte, a la naturalidad de la muerte. Así, la muerte se integra a la vida –no se opone a ella, ni la destruye–, es parte de la vida, de la armonía cósmica, y pierde su aspecto terrible y aterradorante¹⁵¹.

En segundo lugar, me parece importante y significativo que, en el contexto de este silencio, de una vida en el umbral de la muerte, ambos personajes brinden. Los dos saben que se despiden, que es lo último que se “dicen”. Por lo tanto, este último gesto tiene un valor particular: tras una vida de antagonismo, de decisiones vitales y artísticas divergentes, hay un encuentro, casi una comunión. Y si cada uno de estos dramaturgos ha representado a lo largo de la obra a la tragedia y la comedia, no me parece desproporcionado pensar que se

¹⁵¹ La actitud de Molière ante la muerte me hace evocar las palabras con que Bertrand Russell cierra su breve ensayo “How to Grow Old”: “Gradually the river grows wider, the banks recede, the waters flow more quietly, and in the end, without any visible break, they become merged in the sea, and painlessly lose their individual being. The man who, in old age, can see his life in this way, will not suffer from the fear of death, since the things he cares for will continue. And if, with the decay of vitality, weariness increases, the thought of rest will be not unwelcome. I should wish to die while still at work, knowing that others will carry on what I can no longer do, and content in the thought that what was possible has been done (52-53).”

trata de la comunión de los dos géneros fundamentales del drama. Sin embargo, vale la pena advertir que en esta suerte de comunión, cada uno sigue siendo lo que es, no se ha perdido su forma de relacionarse con el mundo. Esto se advierte con claridad en la reacción de Racine ante el contacto físico. O, en otras palabras, se trata de la mirada autoral que ha desvalorizado y ridiculizado la tragedia en el personaje de Racine, de manera sistemática a lo largo de la obra.

Por último quisiera apuntar que la desaparición del personaje protagónico a través de la oquedad del piso pareciera ser la sutil teatralización de su muerte. Se trata de un momento que carece de toda grandilocuencia o patetismo y que está marcado emotivamente por las lágrimas de Racine. Sin embargo, la muerte, más que algo trágico, pareciera relativizar las cosas. Además, unos instantes después, la autora organiza el material dramático a modo de romper cómicamente la emotividad provocada en el espectador, mediante la ridiculización de Racine, quien narra las últimas palabras del comediante en su lecho de muerte. En esta narración se evidencia el deseo, absurdo y cómico a la vez, de otorgarle trascendencia a las últimas palabras de Molière, palabras que carecen por completo de grandeza. Otra estrategia creada por Berman para distanciar al espectador es el “alejamiento” en los planos de ficción, como si la lente de la cámara se apartara de un primer plano para ver desde lo lejos: la narración de Racine se separa del plano ficción de la vida de Molière, ubicándose en una suerte de plano intermedio. Como había dicho en el análisis de los planos de ficción y de las relaciones espacio temporales que se crean en la obra, la última secuencia (154-155), desde que Racine se dirige directamente al público hasta el oscuro final, no pertenece al segundo nivel de ficción. Más bien me inclino a pensar que la acción se ubica en ese “plano” (o “semiplano”) que he llamado “umbral”, que se ubica entre el primer nivel de ficción y el segundo.

Los recursos teatrales puestos en movimiento para recrear la estética barroca operan también como estrategias artísticas que propician una suerte de distanciamiento irónico. Es decir que la recreación moderna de características esencialmente barrocas como el juego con los planos de ficción, la fusión y confusión entre ficción y realidad, así como el empleo del recurso dramático del teatro dentro del teatro redundan en un distanciamiento que, siguiendo a Pere Ballart, favorecería la figuración irónica¹⁵².

Pero volvamos al momento en que Racine relata los últimos instantes de la vida del comediante. Al terminar la narración, “*una luz se prende sobre Molière*”, quien hace una “*graciosa reverencia*” (154). Su entrada completa la narración del trágico a propósito de sus últimas palabras, enunciándolas. Sin embargo, aunque esas últimas palabras, dichas en el lecho de muerte, responden a la pregunta doméstica sobre retirar o no unos platos sucios, son exactamente las mismas palabras con que Molière invitó a danzar al monarca, en el cierre del segundo acto. De este modo, cuando Molière enuncia la frase *S’il vous plait*, se enlaza una situación dramática con otra; es decir, el lector/espectador idealmente estaría en condiciones de recordar y de cierta manera sobreponer dos momentos festivos. La acotación indica que arranca una música alegre y aparecen, danzando, los actores de la compañía de Molière... (154), con lo que se crea un momento completamente festivo, de alegría vital.

Esta danza, a diferencia de la que cierra el segundo acto y da paso al intermedio, no pertenece al segundo plano de ficción, el de la vida de Molière. Evoca, por un lado, los

¹⁵² Por lo demás, para Pere Ballart, “el teatro es *per se* una fuente natural de ironías: el espectáculo de unos seres que son observados directamente en su existencia inmediata y que, por convención, no son conscientes de ello genera por sí mismo una ironía latente que el autor puede potenciar a voluntad, con la facultad adicional de poder incluir en el tejido dramático toda suerte de ironías situacionales y de acontecimientos. La presencia física de los actores en la pieza representada añade, por lo demás, un último incentivo para que la ironía ejerza su habitual tendencia a jugar con lo real y lo aparente, barajándolos sin descanso para goce del espectador cómplice, convertido también él en ironista” (375).

diferentes elementos que componían la fiesta teatral barroca. Recordemos que dichas fiestas palaciegas, como la de *Los placeres de la isla encantada* realizada en Versalles en 1664 –y de la que me ocupé en el capítulo dedicado al Barroco– se componían no sólo de la representación de una comedia, sino que incluía cantos y bailes, mediante los que se construía un mundo fantástico, mundo en el que se confundían la realidad y la ficción¹⁵³. Desde esta perspectiva, la danza final, con la que prácticamente se cierra la obra de Berman, bien puede pensarse como una actualización de los diferentes elementos ancilares que constituían dicha fiesta teatral del siglo XVII. Sin embargo, y esto me parece de capital importancia, esta danza festiva puede pensarse también como una forma de representar el “triumfo” de la comedia y de la risa, como actitudes vitales. Aunque ya hemos visto que los elementos de comedia y los de tragedia coexisten en *Molière*, no es posible olvidar la desacreditación y degradación que se hace de la tragedia, principalmente a través de la figura ridiculizada de Racine. Esta lectura parece reforzarse, además, con la imagen escénica que cierra definitivamente la representación: los personajes que danzaban cruzan el escenario y salen por un pasillo de luz. “*Un momento el pasillo queda vacío, luego: El Ángel del monociclo –el ángel de la risa– cruza a toda velocidad... OSCURO*” final (155).

¹⁵³ Lo mismo ocurre en la fiesta teatral barroca novohispana: espectáculo múltiple que incluía variadas expresiones y géneros. El teatro, como espectáculo, funcionaba como un conjunto escénico festivo formado por varias partes literarias, generalmente compuestas por diferentes autores. Aurelio González explica que “...el espectáculo teatral barroco es una entidad compleja que se articula con distintos elementos que por su propia naturaleza o especificidad genérica tienen funciones particulares en la economía dramática de la representación. Esta unidad, vista en su conjunto, nos presenta una diferencia con respecto a lo que sería su núcleo esencial que es la obra o comedia propiamente dicha” (118-119). Entonces el espectáculo teatral, de corral o cortesano, se conforma habitualmente de un núcleo que es la comedia, o texto largo, y un conjunto de elementos ancilares, o textos más breves. En *Los empeños de una casa*, fiesta teatral barroca creada por Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, al terminar la representación de la comedia se iniciaba, sin ningún texto de transición, el “Sarao de cuatro naciones”. Se trataba de un baile, componente habitual del espectáculo, cuyo objetivo, en este caso, era halagar a los virreyes (González, Aurelio, 123-124).

CONCLUSIONES

Sabina Berman hizo acompañar la publicación de su obra de un breve prefacio, lúdico y hasta cierto punto socarrón, en el que relata el origen de su interés por crear un texto dramático que pusiera en el centro de la atención la pugna entre lo cómico y lo trágico, la gravedad y la ligereza. En él dice: “Lo cómico y lo trágico son mucho más que dos géneros del drama. Son dos actitudes ante el mundo. Dos maneras de sentir y ver y pensar. Nadie hay que escape de estos polos: los puros viven en uno o en otro, los mixtos oscilan entre ambos, los hipócritas tienen dos caras severamente apartadas, una riente y otra solemne. Pero ¿cuál es la visión más verdadera?”

Lo que entraña esta pregunta, que dio pie a la creación de *Moliere*, ha funcionado para mí como el eje rector, alrededor del cual he querido hacer girar mi investigación. Las dudas que despertó en mí fueron muchas: ¿qué hay detrás de dos formas dramáticas tan antiguas como la historia de la cultura occidental para que sigan propiciando nuevas y tan diversas creaciones dramáticas?, ¿qué valores éticos y estéticos se movilizan en ciertos momentos de la historia que dan lugar a pugnas, a veces tan enconadas?, ¿cómo se articulan artísticamente estas visiones de mundo en la obra de Berman?

Es claro que ambos géneros del drama han estado ligados a sendas actitudes vitales. Para Sabina Berman, se trata de dos respuestas ante el mundo, ante el poder y ante la propia creación artística. Y en *Molière* dichas posturas éticas y estéticas se dramatizan y enfrentan desde una propuesta artística que se vincula explícita y concientemente con el pasado. Desde mi punto de vista, lo que esta obra nos ofrece es la posibilidad de cuestionar el presente orientando la mirada al pasado.

Quise leer la obra de Berman teniendo muy presente que se trata de un texto inscrito en la cultura y que, como tal, es continuador y partícipe de un gran diálogo cultural y artístico: la obra misma se ubica en clara relación con el mundo barroco. Por lo tanto, para entender cabalmente su propuesta artística fue necesario buscar los nexos que establece con el pasado, en un horizonte mucho más amplio que el que de su entorno artístico y cultural inmediato. En mi trabajo he intentado apreciar cómo una dramaturga mexicana del siglo XX se abreva en las fuentes de la cultura francesa y de ahí hace surgir una obra que da continuidad a una pugna formulada en aquel entorno cultural, porque, en muchos sentidos, los valores que suscita permanecen vigentes.

Sin embargo, ha sido de fundamental importancia observar que la participación de esta obra en el amplio diálogo de la cultura no se circunscribe a su aspecto temático. El análisis minucioso de los rasgos compositivos de *Molière* me permitió comprobar que en esta obra Sabina Berman incorpora y actualiza muchas de las características de la teatralidad barroca, vinculándolas con la oposición central, seriedad-rida.

Con esto suscribo la pertinencia de abrir el estudio literario a la gran gama de fenómenos culturales de los que participan los textos objeto de estudio. Considero asimismo que mi trabajo subraya la conveniencia de volver a incorporar el estudio de los textos dramáticos a la investigación literaria –y no sólo pensarlos desde el punto de vista del espectáculo–, ya que sin ellos la comprensión de la cultura literaria en México seguirá trunca y perderá uno de sus referentes más vivos e interesantes.

Ya se sabe que toda indagación académica es siempre parcial y provisional. Pienso que una de las tareas que quedaron pendientes en esta investigación es la de relacionar críticamente esta obra de Sabina Berman con el conjunto de su producción dramática, lo que permitirá una valoración más amplia y justa de la poética dramática de la autora.

Al volver a pensar ahora la pregunta que está en el génesis de *Molière* considero que no puede más que concluirse que ninguna de las dos posturas es la más verdadera, ni la comedia ni la tragedia, ni la risa ni la seriedad, y la composición de la obra así lo demuestra: por más que, una y otra vez, la autora se haya inclinado favorablemente hacia Molière, representante de la risa y la comedia, la obra que produce resulta ambivalente no sólo por haber puesto en escena la desgracia trágica del comediante, sino por haber movilizad algunos de los rasgos artísticos propios de la tragedia.

Me parece claro que la autora quiso reivindicar la risa y la comedia, rescatándolas de la mira empobrecedora con que han sido valoradas en muchos momentos a lo largo de la historia. Sin embargo, al hacerlo cometió en el fondo una gran injusticia con la tragedia. Al degradar casi permanentemente a Racine, personaje que encarna la tragedia, no sólo pareciera restarle valor al teatro del gran trágico francés, sino que ofrece una imagen empobrecida de dicho género dramático; género que es mucho más que tonos graves y que, desde luego, nos ha brindado una visión profunda del ser humano, en la que no está exento el placer. A pesar de todo, la gran paradoja que entraña *Molière* es que se trata de una obra construida con tonos trágicos y cómicos, en la que, a final de cuentas, la autora no parece haber podido escindir drásticamente ambas visiones de mundo, ambos géneros del drama; los dos, partes esenciales del ser humano.

Su obra se resuelve más bien en una tensión que no tiene solución hacia un polo o hacia el otro. La risa nace envuelta en lágrimas; sin embargo, no existe poder, por más represor que sea –como la Iglesia– que haya podido sofocar la risa que sigue sonando a través de los siglos. Quizá por eso el ángel de la risa atraviesa una vez más el escenario, antes de que caiga el telón.

BIBLIOGRAFÍA

- Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Trad. Rosalía Torrent, Madrid, Tecnos, col. Metrópolis, 1991.
- Arellano, Ignacio. “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro”. *Criticón*, 50,1990, pp. 7-21.
- Aristóteles. *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 2000.
- _____. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid, Gredos, 2000.
- Aristóteles y Horacio. *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid, Taurus, 1987.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ausejo, Serafín de. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1987.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- Bajtín, Mijail. “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” en *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1997, pp. 346-353.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

- _____ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación.* Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.
- _____ *Problemas de la poética de Dostoievski.* Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1986.
- Baty, Gaston, y René Chavance. *El arte teatral.* Traducción de Juan José Arreola, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 45, 1955.
- Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental.* España, Montesinos, 2002.
- Bentley, Eric. *La vida del drama.* México, Paidós, 1998.
- Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica. La risa.* México, Porrúa, col. "Sepan cuantos...", núm. 491, 1996.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México, Porrúa, 1997.
- Berman, Sabina. *Molière.* México, Plaza y Janés, 2000.
- _____ *Puro teatro.* México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Bixler, Jacqueline E. (compiladora). *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman.* México, Escenología, 2004.
- _____ "Performing Culture(s): Extras and Extra-Texts in Sabina Berman's *eXtras*", en *Theatre Journal*, 56:3, octubre 2004, 429-444.

Bobes Naves, María del Carmen. “El teatro”, en *Curso de teoría de la literatura*. (D. Villanueva, coordinador.) Madrid, Taurus, 1994.

_____. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco/Libros, 2001.

Boileau, Nicolas. *Poética* en Aristóteles, Horacio y Boileau. *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984.

Borngässer, Barbara. “Arquitectura barroca en Francia”. *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura.*, edición de Rolf Toman, Colonia, impreso en Francia, Könemann, 1997.

Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México, UNAM, 2000.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid, Castalia, 2002.

Cobarruvias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsimilar. Madrid, Turner, 1979.

Conti, Flavio. *Cómo reconocer el arte barroco*. Traducción Elena de Grau Aznar, Barcelona, Edunsa, 1993.

Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and Translation of the ‘Tractatus Coislinianus’*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1922.

- Cragolini, Mónica. “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana” en *Nietzsche actual e inactual*, Cragolini, Mónica y Kaminski, Gregorio compiladores. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- D’Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid, Tecnos, col. Metrópolis, 1993.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Trad. Luis Arana y Ernestina Carlota Zenzes Eisenbach. México, FCE, 1981.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 2000.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente. Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo VIII. Traducción del alemán de Luis López-Ballesteros y de Torres. Buenos Aires, Biblioteca Nueva / Losada, 1997.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001.
- García Bruce, Cristián. “Molière y los médicos”, en *Ars Médica. Revista de Estudios Médico Humanísticos*, Universidad Católica de Chile, vol. 10, núm. 10 (<http://escuela.med.puc.cl/publ/ArsMedica/ArsMedica10/Ars15.html>).
- García Peinado, Miguel Á. “La traducción como género literario en el Renacimiento francés” en *Entreculturas*, núm. 1, marzo de 2009, pp. 107-123.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducción Susana Lage. México, Siglo XXI, 2001.
- Grimberg, Carl. *Historia universal. El siglo de Luis XIV*. T. 8. Traducción M González y E. Rodríguez. México, Daimon, 1983.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid, Akal, 1997.

- González, Aurelio. “Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana”. Edición digital a partir de *Anales de Literatura Española*, núm. 13 (1999), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 117-126.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Volumen 2, Barcelona, Labor/Punto Omega, 1988.
- Helwig, Karin. “Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia”. *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura.*, edición de Rolf Toman, Colonia, impreso en Francia, Könemann, 1997.
- Highet, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. (Tomo II) México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (1996).
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- Kott, Jan. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Traducción de Kataryzna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán. Barcelona, Alba, 2007.
- Le Goff, Jacques. “La risa en la Edad Media”, Una historia cultural del humor. Jan Bremmer y Herman Roodenburg, coordinadores. Madrid, Sequitur, 1999, pp 41-54.
- Leal, Juli. *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. Madrid, Síntesis, 2006.
- Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia*. (Presentación y antología.) México, El Milagro / CNCA, 1996.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó. Barcelona, El Acantilado, 2001.

Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2006.

López Aurora y Andrés Pociña. *Comedia romana*. Madrid, Akal, 2007.

Llanos López, Rosana. *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid, Arco/Libros, 2007.

Macgowan, K, y W. Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. Traducción Carlos Villegas. México, Fondo de Cultura Económica, col. Popular, 1964 (1987).

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

_____. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, 2002.

Martin, John Rupert. *Baroque*. EUA, Westview Press, 1977.

Martínez Denegra, Esperanza. “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés”, en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Ignacio Iñarrea y María Jesús Salinero, coordinadores. Vol. 1. Universidad de la Rioja, 2003, pp. 247-260.

Mauron, Charles. *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Traducción de María del Carmen Bobes Naves. Madrid, Arco/Libros, 1998.

Mertens, Heinrich A. *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos, arqueológicos, histórico-religiosos, culturales y geográficos de Antiguo y Nuevo Testamento*. Barcelona, Herder, 1989.

Molière. *Obras completas*. Recopilación, traducción y estudio preliminar de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, 1945.

Montoya Martínez, Jesús. “Dante: teórico y crítico literario”, en *Revista de filología románica* V. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. 1987-1988, pp. 85-100. Consultado en Internet. <http://revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM8788110085A.PDF>

Muñoz Jiménez, José Miguel. “El Barroco como arte plenamente moderno”, *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 8, núm. 16, 1999, pp. 471-492.

Nicoll, Allardyce. *The Theatre and Dramatic Theory*. Nueva York, Barnes and Noble. 1962.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1985.

Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona, Planeta, 1969.

_____ *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1988.

Padilla Chasing, Iván. “Apuntamientos sobre el clasicismo y la tragedia francesa del siglo xvii”. *Educación Estética*, Universidad Nacional de Colombia, núm. 3, 2007, pp. 97-132.

Panofsky, Erwin. “¿Qué es el Barroco?”, en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, Paidós, 2000, pp. 35-111.

Partida Tayzan, Armando. *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*. México, Conaculta, 2002.

- _____. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico. (Dramaturgia mexicana de fin del milenio)*. México, Conaculta/ Fonca / Inba / Citru, 2002.
- Pascal, Blaise. “Lugar del hombre en la naturaleza: los dos infinitos”. *Escritos escogidos. Pascal, Bossuet*. México, Conaculta/Océano, 1999.
- Pausas, Inmaculada y María Juana Ribas. “Estudio preliminar” al *Teatro* de Molière. Barcelona, Bruguera, 1972.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. “Prólogo” a *Lo Barroco* de Eugenio D’Ors. Madrid, Tecnos, col. Metrópolis, 1993, pp. 9-15.
- Picard, Raymond. *Introducción a la literatura clásica francesa (1600-1800)*. Madrid, Ediciones Guadarrama, Biblioteca para el Hombre Actual, 1970.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, UNAM, 1998.
- Platón. *La República*. Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo. México, UNAM, 2000.
- Pocock, Gordon. *Boileau and the nature of neo-classicism*. [Londres?] Cambridge University Press, 1980.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 2007.

Racine, Jean. *Teatro selecto*. Estudio preliminar por Juan Penella. Traducción, Miguel Urbiztondo. Barcelona, Bruguera, 1975.

_____. “Fedra” en *Corneille: El Cid. Racine: Andrómaca y Fedra*. Traducción de *Fedra y Andrómaca* de María Dolores Fernández Lladó. Barcelona, Historia de la literatura, RBA Coleccionables, 2002.

Rivero Weber, Paulina “Homo ridens: una apología de la risa” [en línea]. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Enero 2008, No. 47, pp.13-18. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/47/rivero/47rivero.html>>

Román Calvo, Norma (coordinadora). *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México, UNAM, 2007.

Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*. Traducción Jordi Marfà, Barcelona, Seis Barral, 1972.

Russell, Bertrand. “How to Grow Old”, *Portraits from memory and Other Essays*. Nueva York, Simon and Schuster, 1963, pp. 50-53.

Santiago Guervós, Luis Enrique de. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Editorial Trotta, 2004.

Saule, Béatrix. *Visitar Versalles*. Introducción histórica Pierre Arizzoli-Clémentel. Bretaña, Artlys / Palacio de Versalles, 2006.

Skinner, Quentin. “The classical theory of laughter”, *Vision of Politics: Hobbes and Civil Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción E.L. Revol. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Tapie, Victor. *Barroco y clasicismo*. Traducción Susana Jakfalvi, Madrid, Cátedra, 1991.

Tomasini, María Cecilia. “El concepto de armonía en el pensamiento pitagórico y su ilustración en la matemática subyacente a la escala musical”. Archivo electrónico: juanadolfogoldin.googlepages.com/Elconceptodemsicaenelpensamientopita.pdf
<http://maestrandos-clasicos.blogspot.com/2008/11/exposicin-de-cecilia-tomasini.html>

Toro, Alfonso de. “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular posmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial (con especial atención al teatro y la ‘performance latinoamericanos)’” en *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Alfonso de Toro editor. Madrid Frankfurt/Main, Iberoamericana, Vervuert Verlag, 2004.

Turney, Wayne S. *The Tartuffe Controversy*.
www.wynwturney.20m.com/molieretartuffefight.htm

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Traducción Jorge Binaghi. Barcelona, Península, 1996.

Vega, María José. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.

_____ “Teoría de la comedia e idea del teatro: los *praenotamenta* terencianos en el siglo xvi”, *Epos*, XI, 1995, pp. 237-259.

Vossler, Carlos. *Jean Racine*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

Wellek, René. “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Traducción Luis López Oliver, Barcelona, Laia, 1983, pp 51-85, “Postscripto 1962” pp. 86-95.

Wölfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.