

El feminismo ambiguo de Molière

Javier DEL PRADO BIEZMA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
jdprado@filol.ucm.es

Recibido: 10 de diciembre de 2006

Aceptado: 15 de febrero de 2007

RESUMEN

El texto trata de analizar los problemas de la mujer para ejercer su libertad (para elegir su matrimonio o para negarse al matrimonio), apoyándose en un recorrido por las distintas obras de Molière que se refieren de manera directa al problema del amor y, de manera más particular, del amor en el matrimonio. Partiendo de las diferentes posturas que, respecto al tema de la igualdad de la mujer y de su libertad elaboran el racionalismo (Descartes) y el naturalismo (Gasendi) en el siglo XVII, se trata de demostrar cómo Molière se pone del lado del naturalismo; lo que le lleva defender una igualdad y una libertad que se limita al derecho de elección en el amor (pero dentro de la obligación biológica y sociológica del matrimonio), frente a una actitud que defiende el feminismo del siglo XVII que exige para la mujer los mismos derechos que para el hombre: evidentemente, la libertad de elección en el amor (para el matrimonio o no) y, sobre todo la libertad de poder negarse al matrimonio, buscando su realización total en otras actividades como la ciencia y las artes. Para ridiculizar y destruir estas pretensiones, Molière recurre a la trampa cómica que consiste en meter a todas esas mujeres (sabias o preciosas) en la categoría cómica de las ridículas. Así consigue sacar del tema una gran rentabilidad estética (cómica) pero una pobre oferta ética. De donde se concluye que en esta ocasión, como en tantas otras, la estética sin ética puede quedar reducida a simple cosmética.

Palabras clave: naturalismo, racionalismo, feminismo primario, feminismo secundario, comedia, ironía, verdad, destino, trampa, miedo, mujeres sabias, preciosismo.

Le féminisme ambigü de Molière

RÉSUMÉ

Le texte vise à analyser le problème de la liberté de la femme (de choisir ou de refuser son mariage) en s'appuyant sur une étude des différentes œuvres de Molière qui font référence de façon directe au problème de l'amour et plus particulièrement à l'amour dans le cadre du mariage. A partir des différentes idées sur le thème de l'égalité de la femme par rapport à l'homme et de sa liberté défendues par le rationalisme (Descartes) et par le naturalisme (Gasendi) au XVIIe siècle, il est ici question de prouver que Molière se range du côté du naturalisme ; ce qui le mène à défendre une égalité et une liberté qui se limitent à la liberté de choisir en amour (en insistant sur les obligations biologique et sociologique qu'engendre le mariage) face à une attitude que défend le féminisme du XVIIe siècle et qui exige pour la femme les mêmes droits que pour l'homme : bien entendu, la liberté de choix en amour (pour le mariage ou autre) et, surtout, la liberté de pouvoir refuser le mariage, en cherchant ailleurs son épanouissement complet, dans d'autres activités comme les sciences et les arts. Afin de ridiculiser et de détruire ces prétentions, Molière se sert du piège comique qui consiste à placer toutes ces femmes (savantes ou précieuses) dans la catégorie comique des ridicules. Il réussit ainsi à donner à ce sujet un

effet esthétique (comique) efficace mais peu éthique. On peut en conclure que, dans ce cas, comme dans tant d'autres, l'esthétique sans éthique n'est que pure cosmétique.

Mots clés: naturalisme, rationalisme, féminisme primaire, féminisme secondaire, comédie, ironie, vérité, destin, piège, peur, femmes savantes, préciosisme.

The ambiguous feminism of Molière

ABSTRACT

The essay tries to analyse the problems that women had to face in order to carry out their freedom of choice (between marriage or spinsterhood), as made evident in some of Molière's works; those that explicitly deal with the issue of love and, more specifically, with love within marriage. Departing from some of the postures elaborated by Rationalism (Descartes) and Naturalism (Gasendi) on the issues of equality for women and woman's freedom in the 18th century, we shall try to prove how Molière ascribes himself to the views of Naturalism; which lead him to defend freedom and equality for women circumscribed to the choice of love (but always within the biological and social obligation of marriage); as opposed to a different 18th-century feminist attitude which demands total equality of rights for women; namely, the freedom of choice of love (in or out of marriage) and, above all, the freedom to reject marriage in favour of other activities like a dedication to science or the arts. In order to mock such pretensions, Molière opts for a comic trap that consists in attributing all of those women (wise or beautiful) the comic category of ridiculous. Thus, he manages to attain a great aesthetic (comic) effect, at the cost of a poor ethical proposal. From which, once again, one could conclude that aesthetics without ethics becomes little more than cosmetics.

Key Words : naturalism, rationalism, primary feminism, secondary feminism, comedy, irony, truth, destiny, trap, fear, learned ladies, *préciosisme*.

"Votre sexe n'est là que pour la dépendance:
Du côté de la barbe est la toute-puissance.
Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité:
L'une en tout est soumise et l'autre subalterne;
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne".
(*L'École des femmes*, II, 2, v. 699 y ss.)

1.- Ralph Albanese¹, comentando esta frase en su libro *Le dynamisme de la peur chez Molière*, nos dice lo siguiente: "Esta visión conlleva una concepción particular de la vida humana. En su conjunto, podría definirse como una vasta metáfora de un acontecimiento inevitable: el *cocuage*. ¿Cómo traducir esta última palabra? Si *cocu* significa cornudo, *le cocuage* es la organización sistemática del acontecimiento que lleva a los hombres a convertirse inevitablemente en *cornudos* en cuanto se han casado.

¹ *Romance monography*. Universidad de Misisipi, 1976.

El problema sintetiza, a mi modo de ver, toda la obra de Molière, al menos en aquello que atañe al problema de la mujer, a la libertad de ésta, es decir, en definitiva, en aquello que atañe a todo el centro argumental e ideológico, como luego veremos.

Ahora bien, antes de entrar en consideraciones precisas acerca de la ideología feminista o antifeminista de Molière, sería pertinente hacer una serie de observaciones, aunque sólo sea de paso, para poner de manifiesto cuán problemático es cualquier tipo de acercamiento textual a una obra teatral, dadas las peculiaridades que rigen el nacimiento, el desarrollo y la publicidad de ésta.

El teatro plantea al estudioso del texto un conjunto de problemas que podríamos resumir de la siguiente manera:

1º.- El teatro, en sí, es ya un problema, al no pertenecer directamente a la literatura: la teatralidad, si bien tiene sus gérmenes, o debería tener sus gérmenes, en el texto, florece sobre la escena y sólo alcanza su realidad y su esencia con la presencia física -voz, gesto y volumen- de las cosas representadas, lejos, pues de la *littera*.

2º.- Este problema, común a todo tipo de teatro, se agrava cuando consideramos el género cómico, y ello esencialmente por dos razones que sintetizamos de la manera siguiente. Primero, la comedia es el espacio privilegiado de la intertextualidad literaria. Anécdotas, personajes, temas, gestos incluso, no son sino fruto de una continua repetición, de una continua refundición; en algunos casos, de un continuo plagio, sin que se tenga conciencia de plagio, pues el material cómico y la función cómica han sido considerados en Occidente, desde siempre, como un patrimonio común. Molière, como todos los cómicos, no escapa a esta dimensión. Nos basta con recordar la acusación injusta de Sommèze cuando decía: Molière, "il ne fait que copier". Ahora bien, si Molière no copia, nos bastaría con echar un vistazo al conjunto de sus obras para ver en qué medida éstas son tributarias de textos que las han precedido o que, incluso, son contextuales del momento en que aparecen sobre la escena francesa².

3º.- Al problema de la intertextualidad se le añade, en el texto de Molière, otro problema que podríamos centrar en torno a la naturaleza de lo *cómico*. Es evidente que lo cómico, más que lo trágico, pertenece al mundo del cuerpo y, en función de esta pertenencia, puede incluso obviar el problema de la palabra para refugiarse en el mimo y en la situación escénica; algo que sólo en contadas ocasiones le es permitido a la tragedia. Evidentemente, más allá o más acá de las palabras, Molière era ante todo un cómico, y ello lo prueba todo cuanto sabemos de su trabajo escénico: el modo de representar, las continuas correcciones que lleva a cabo de una representación a otra, los guiños que le hace al público y, en función de la respuesta de éste, las invenciones espontáneas de cada representación, luego añadidas o no al texto.

A estos problemas propios del teatro en sí y propios de la comedia en particular se les añaden, en el caso de Molière, otros problemas que vienen dados por su depen-

² Las fuentes bibliográficas de Molière ocupan en cualquier manual de literatura (véase por ejemplo Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Editions Mondiales, Paris, 1962) páginas y páginas de bibliografía francesa, italiana, española, latina y griega.

dencia de la corte francesa, tanto en sus producciones como en sus representaciones; al menos, a partir de un momento dado. Molière es un cómico de corte y un cómico para la corte - en muchos casos dependiente del organigrama global del espectáculo que domina J. B. Lulli. En función de ello, tiene que organizar sus fiestas, es decir, tiene que organizar su texto para hacer llorar cuando es preciso y para hacer reír siempre que el público así se lo exija. Es decir, su texto tiene que estar encaminado de una manera inmediata a la producción de un resultado: la risa.

Sabemos que, en la tradición occidental, la risa cómica, como el chiste, ha creado un conjunto de elementos arquetípicos entre los cuales el tema del engaño del marido por su mujer es uno de los elementos esenciales. 'Le cocuage' (el cabronazgo), la condición esencial del hombre como hombre engañado es la base esencial del mecanismo de la risa en Occidente.

En estas circunstancias — determinado por un fin y por unos mecanismos de obligada aplicación para obtener ese fin —, ¿dónde se aloja la dimensión individual del genio que pretende manifestar en su escritura su voluntad ideológica, ética y ontológica? Ésta es la pregunta, éste es el principal problema que me preocupa a la hora de intentar responder al dilema que plantea mi título: el feminismo ambiguo de Molière: un título que ronda mi cabeza desde que, casi adolescente, me tuve que leer y estudiar la obra del cómico francés — y los profesores siempre me alababan su visión moderna y progresista de la cuestión femenina.

Es evidente que, desde estas perspectivas, Molière, hombre de teatro pero hombre cómico, se diferencia de Racine y de Corneille, hombres de teatro también, pero ligados al espacio más libre, menos esclavo de las tablas, del drama y de la tragedia. Es un hecho evidente que de estos tres autores, de estos tres grandes pilares oficiales del llamado Clasicismo francés, Molière es el que menos ha sido tratado por la crítica ideológica (sociocrítica) u ontológica (psicocrítica, tematismo) modernas: en contrapartida, es sin lugar a dudas el autor más tratado por la crítica historicista, aquella que se fija más en las fuentes del texto — en la herencia que éste recibe y que hace más fácil su recepción — que en la relación que el texto mantiene con la voluntad existencial y epistemológica de su autor³.

En este sentido, ¿qué le pertenece a Molière y qué a la herencia que sobre el tema de la mujer recibe? ¿En qué medida su visión está regida por estereotipos de la relación amorosa, ligados al tema teatral del *cornudo*, por estereotipos de la mujer que engaña para liberarse y/o de la mujer que engaña, simplemente, por que el fuerte engañado por el débil es siempre causa de risa, tema de chiste, por la visión social que el hombre tiene de la mujer (visión dependiente siempre de los tópicos de la frivolidad, de la debilidad, de la inestabilidad, del fingimiento y del engaño, o en qué medida su visión pertenece a la experiencia profunda, existencial y epistemológica, del autor? Contestar a estas preguntas va a ser el objetivo del resto de mi escrito, aunque este objetivo sea desmesurado para mis posibilidades de análisis.

³ Desde esta perspectiva, Molière es una verdadera mina para estudiar los problemas de la intertextualidad, tanto temática como estructural.

2.- Podemos enfrentarnos con estos problemas desde tres niveles diferentes.

El primero estaría ligado al tema, o mejor, a la llamada crítica "de fuentes". Trataría de analizar el texto de Molière y su ideología en función de los problemas intertextuales que plantea, instalado todo él en un problema de recepción. Sabemos que tanto mejor y más inmediata es la recepción cuanto más ligado está el texto ofrecido a textos o contextos conocidos y asimilados ya por el receptor. El texto de Molière funcionó y funciona por su pertenencia a esa red de intertextualidades (del espacio cómico y carnavalesco) en cuyo interior se nos presenta como uno de los nudos principales de la gran alfombra cómica de Occidente. Ahora bien, dicha pertenencia resta valor personal al alcance que podría tener su ideología personal, tanto en el aspecto del feminismo que nos ocupa como en otros: el texto de Molière hace reír porque el receptor recupera módulos cómicos ya asimilados (toda la herencia de la comedia clásica, del teatro popular medieval y del primer Renacimiento — comedia del arte, comedia española, etc.), incluso si para hacer reír se ve obligado a instalarse en una dimensión ideológica ya superada por el pensamiento filosófico de su siglo y por la evolución del espacio de la mujer, al menos en las clases más desarrolladas social y culturalmente.

Dejemos, pues, de lado esta perspectiva, que exigiría de nuestra parte y de la parte del lector un cúmulo de conocimientos y de datos precisos que es imposible manejar en una intervención tan rápida como lo es, siempre, un simple artículo. Por otro lado, estas herencias están en la cabeza de todos.

El segundo nivel de nuestro problema estaría dominado por la conciencia filosófica en cuyo interior se mueve la ficción y el discurso de Molière. Para intentar solventarlo, sería necesario que integráramos el problema del feminismo de Molière en el contexto del feminismo del siglo XVII. Sabemos que existió una polémica en torno a la naturaleza y función de la mujer a lo largo del todo este siglo; y sabemos que dicha polémica tuvo como polos de referencia a dos de los más grandes filósofos del momento: Descartes (el racionalista) y Gassendi (el naturalista).

El tercer nivel nos llevaría finalmente a un estudio psicocrítico (o psicoanalítico, en la herencia de Charles Mauron, o simplemente temático, con adherencia de Jean Starobinski más que de J.P.Richard. Se trataría, en definitiva, de dilucidar en qué medida la ideología feminista o antifeminista de Molière y su plasmación teatral están condicionadas por la experiencia, consciente o inconsciente, que del amor tuvo nuestro autor. Sabemos que dicha experiencia fue compleja, y sabemos que no es todo lo positiva que un hombre hubiera deseado, máxime cuando Molière, a pesar de todos sus problemas, tanto físicos como psicológicos, es un hombre dominado por una tensión que lo lleva de manera constante hacia la mujer⁴.

No existen en el texto de Molière metáforas obsesivas tal como las define Charles Mauron, pero sí existen tipos obsesivos que apuntan hacia lo que el creador de la mitocrítica denomina el "mito personal": Sganarelle, Gorgibus, Arnolphe,

⁴ Y sabemos que cierta osadía le lleva a la conquista de espacios femeninos verdaderamente difíciles, por ejemplo el de su mujer, mucho más joven que él, guapa y, además, actriz.

Alceste, Orgon, etc. Todas ellas son figuras redundantes del arquetipo del cabrón, y asumen su condición arquetípica por un lado desde la dimensión grotesca que invita al chiste y a la risa, y, por otro lado, desde la dimensión dolorosa que invita a la compasión — pero tampoco están exentos de prepotencia. Son figuras, que remiten, por consiguiente, por un lado al acervo más popular de la risa en Occidente, y por otro a la vida, en complejos emocionales, del autor.

No es mi intención centrarme en la dimensión psicocrítica del problema del feminismo de Molière, pero creo que es necesario, antes de dar un paso en la dirección ideológica, que va a centrar mi análisis, hacer al respecto algunas puntualizaciones.

En primer lugar, Molière tiene conciencia de ser un marido engañado. La crítica historicista y psicológica, a lo Sainte-Beuve, lo ha dicho de tantas maneras que es innecesario repetirlo⁵. Un hombre que ha vivido, por culpa de su mujer, "siempre en adulterio público" (Guichard), difícilmente puede escapar a un complejo de incapacidad, de impotencia, de menosprecio: se decía en aquella época, con mala intención, que Molière era el único hombre al que Armando (su mujer) se había resistido; este complejo debe generar, sin lugar a dudas, un problema de celos, y propiciar, como resultado último, un sentimiento de culpabilidad, si el engaño y los celos no son fruto de una relación de igual a igual, entre hombre y mujer, y son más bien fruto de una relación desigual en la que el hombre, culpable, lo es doblemente: primero, al casarse con una niña-mujer que por derecho natural no le estaba destinada, y en segundo lugar al no poder asumir de manera satisfactoria las exigencias de tan desigual matrimonio.

Esta triple dimensión de la experiencia amorosa, sexual y marital de Molière condiciona, a nuestro entender, todos los aspectos ideológicos del problema que nos ocupa. Pues, si bien el complejo de culpabilidad va a intervenir en el nacimiento de un determinado *feminismo primario* (llamémoslo así) — compensatorio de dicho complejo — que intenta salvar a la mujer joven de cara a ciertos aspectos materiales del amor, el complejo de incapacidad y los celos van a intervenir de una manera no menos fuerte y evidente en el nacimiento de un *antifeminismo segundo* que, para mí, es mucho más importante que el aparente feminismo tan alabado tradicionalmente, tal como luego lo definiré.

3.- Intentemos ver más claro.

Decíamos hace unos instantes que el problema feminista de Molière hay que integrarlo en el contexto ideológico del siglo XVII. Decíamos también que los dos grandes polos contrapuestos de la disputa a la que antes aludíamos son el propio Descartes y Gassendi.

⁵ Recordemos algunos títulos de las obras de Molière que tratan 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*, etc. etc.

La postura de Gassendi es compleja. Si bien defiende la condición de igualdad de la mujer respecto del hombre desde presupuestos teóricos, cuando desciende al problema del comportamiento y de la ética cotidiana, Gassendi cae en los prejuicios tradicionales (ligados a la naturaleza, a la biología) y recupera los tópicos manoseados en Occidente desde Aristóteles. Algunos de sus discípulos, directa o indirectamente, son aún mucho más agresivos a la hora de analizar y de contemplar el problema de la mujer. Nos referimos en especial al padre Bouhours⁶.

El padre Bouhours, recogiendo todos los tópicos acumulados durante siglos en torno a la mujer, afirma la desigualdad esencial de éstas y su incapacidad para cualquier actividad que no sea la cotidiana material, le niega incluso su capacidad estética o artística, como hará un siglo después Rousseau (otro naturalista), dada su "complejión fría y húmeda; la frialdad y la humedad que hacen a las mujeres débiles, tímidas, indiscretas, ligeras, impacientes, como lo ha probado uno de nuestros mejores autores (...) lo que les impide tener el juicio, la solidez, la fuerza y la exactitud que exige un 'bel esprit' ". El padre Bouhours, más allá o más acá de todo presupuesto filosófico, no hace sino recoger las opiniones del común denominador de la gente del momento, común denominador aferrado a tópicos y a presupuestos sin sentido. Curiosamente, el padre Bouhours será uno de los pocos eclesiásticos que se pondrán del lado de Molière en la famosa disputa que se genera en torno a *Le Tartuffe*. Evidentemente, cura y cómico tenían muchas cosas en común, al menos en estas latitudes ideológicas.

La postura de Descartes podemos resumirla en dos afirmaciones que el autor lleva a cabo de manera categórica. Descartes presenta la sexualidad, tanto en el hombre como en la mujer, como algo *accidental*, sin valor ontológico, "dos maneras diferentes de una misma sustancia que es el cuerpo; por ello masculinidad y feminidad

son equivalentes entre sí en su necesaria y profunda naturaleza". En segundo lugar, Descartes considera que, contrariamente a todo lo que se venía diciendo hasta el momento, a pesar de presupuestos religiosos que intentan salvar lo femenino en alusiones a la figura de la Virgen, la feminidad no es una tara, sino una circunstancia que, como mucho, define el cuadro de una existencia concreta, más bien de una situación concreta. La mujer puede hacer uso de su condición de ser racional y libre para orientar y/o rechazar, si así lo desea, una especificidad biológica que puede determinar todo su devenir y la conciencia que tiene de sí misma. Frases como ésta son todavía válidas en una sociedad como la nuestra.

Siguiendo las teorías de Descartes, Poulain de la Barre⁷, en sus estudios acerca de la condición de la mujer, nos presenta un conjunto de ideas que podrían servir de

⁶ *IV Entretien: Sur le Bel esprit*, (1671).

⁷ *De l'égalité des deux sexes*, 1673; *De l'éducation des dames*, 1674; *De l'excellence des hommes*, 1675. Cf. también Herin Pieron: "De l'influence sociale des principes cartésiens. Un précurseur inconnu du féminisme et de la Révolution: Poulain de la Barre", en *Revue de Synthèse Historique*, 1902, y Léon Abensour: *La femme et le féminisme avant la Révolution*, 1923.

eje a las feministas de nuestro siglo. Resumamos su teoría en una sola frase; esta frase nos servirá para dar el paso siguiente, que nos conduce directamente al problema planteado por el feminismo de Molière y al conflicto subyacente entre su ética y su estética. Poulain de la Barre, en su obra *Égalité des deux sexes*, nos dice: "no hay vía más natural y más segura para sacar a la mayoría de las mujeres de la ociosidad a la que se encuentran reducidas y de los inconvenientes que nacen de ella que el demostrarles a ellas mismas que son tan aptas para el estudio como los hombres".

Esta frase⁸ nos sitúa de lleno en el problema que nos ocupa. Poulain de la Barre es consciente de que la igualdad de la mujer y del hombre no sólo se sitúa en la capacidad intelectual de ambos, y por consiguiente en el necesario acceso de la mujer al estudio; sino que dicha igualdad ocupa, debe ocupar, todas las esferas de la naturaleza y del que hacer tanto de los hombres como de las mujeres. Ahora bien, Poulain de la Barre sabe que, en ciertas circunstancias, y el siglo XVII las reúne todas, las condiciones sociales en las que se mueve la mujer no le permiten el acceso a ciertas actividades que la igualarían de manera total al hombre, pero sí, al menos, sobre todo en ciertos espacios sociales franceses, el acceso al estudio y al desarrollo de la capacidad intelectual e ideológica probada a través del estudio.

Dos posturas contradictorias, tal vez irreductibles, se enfrentan en la polémica que en torno al tema de la mujer domina todo el siglo XVII.

Por un lado, un espíritu burgués, naturalista, que considera a la mujer como ser natural y, en función de esa pertenencia al mundo de la naturaleza, la utiliza de cara a ciertas funciones antropológicas (esposa y madre) que hacen de ella una esclava de su condición natural y de su relación con el entorno social en el que se encuentra sometida — y, entonces, se le permitirá, como mucho, el derecho que este ser natural, la fémia, tiene al placer físico, al amor, reducido a su condición mínima de sexo, algo que nace de los imperativos del instinto — placer ligado a la posibilidad de elegir al hombre con el que se va a casar.

Y, frente a este espíritu burgués naturalista, un espíritu intelectual, racionalista, que defiende la condición de la mujer como ser racional, y, en función de dicha racionalidad espiritual, su condición de ser que puede liberarse de los condicionantes y funciones antropológicos naturales que, como tal la esclavizan, en sí misma y en su relación con el entorno social. La cultura en todas sus dimensiones es, en cierto modo, el motor de ese acceso de la mujer natural — determinada biológicamente — a la mujer cultural -libre, en la libertad de los hijos del espíritu⁹. Este punto de vista exige que la mujer tenga acceso libre y total no sólo a los placeres naturales del instinto (léase amor), sino también acceso a los placeres espirituales del saber y arte, que son los que dan la auténtica libertad.

⁸ Que he oído repetir a mi madre, sin que supiera, sin duda, su origen, a lo largo de sus 54 años de magisterio a sus alumnas, en la escuela.

⁹ Y, para ser honrados, no debería olvidarse aquí la importancia que ha tenido en esta reflexión la parte más inteligente del cristianismo, al potenciar la condición espiritual del hombre/mujer que, como hijo de Dios, pasa de ser esclavo de la materia a ser libre — con la libertad espiritual de los hijos de Dios (o del Espíritu, si queremos dar una lectura laica al problema).

3.- Existe en el siglo XVII francés un movimiento que encarna y defiende los presupuestos ideológicos de Descartes y las realizaciones pedagógicas de Poulain de la Barre, y este movimiento tiene un nombre: *el Preciosismo*.

El preciosismo no es, evidentemente, un movimiento *ridículo*, centrado en una delicadeza de sentimientos y de lenguaje excesiva, según quedará metonimizado (de manera perversa) en las obras de Molière, en especial *Les précieuses ridicules* et *Les femmes savantes*; El Preciosismo, heredero de todo el feminismo francés que arranca de la Edad Media (las cortes de amor) y del Renacimiento, con Christine de Pisan, Louise Labé y otras famosas literatas, es, ante todo, uno de los primeros movimientos feministas de Occidente.

Como tal, el Preciosismo (femenino)¹⁰ se construye sobre dos axiomas; sobre dos reivindicaciones que no sólo 'enfrentan' al hombre con la mujer, sino que, en dicho enfrentamiento, pretenden la igualdad de ésta con aquél en todos los niveles de su naturaleza y comportamiento.

En primer lugar, la igualdad entre hombre y mujer, en los problemas del amor, es decir, en el matrimonio; con el derecho de la mujer a elegir su pareja, pero con el derecho, también, a negarse a dicho matrimonio, si éste no viene acompañado de los elementos necesarios para que el amor sea en él una realidad o, simplemente, porque se ha elegido otro camino. Los elementos a los que aludíamos son dos: primero, la igualdad en la elección, es decir, la capacidad en la igualdad de la elección, y en segundo lugar, la aportación de un conjunto de cualidades por parte del hombre, capaces de convertir el amor no sólo una realización física (algo admitido y tolerado por el statu quo más avanzado), sino también una realización intelectual y estética, ligada a su capacidad o riqueza imaginaria: es decir, el amor tiene que permitir la creación de un espacio donde la imaginación, la fantasía y la capacidad creadora de la mujer también puedan manifestarse.

De este doble presupuesto nace toda la teoría preciosista del amor y de la ficción amorosa en la literatura del siglo XVII; teoría y ficción tan denostadas por una crítica materialista de escasos vuelos que, en muchas ocasiones, ignora la razón histórica de los movimientos culturales y literarios.

El segundo axioma, o la segunda reivindicación, del Preciosismo femenino atañe al derecho que tiene la mujer para acceder también a los bienes del espíritu y para acceder, si lo desea, única y exclusivamente a los bienes del espíritu, sin tener que acceder necesariamente a la condición de mujer casada y a la condición de madre. El Preciosismo es, en definitiva, una concepción libre y espiritual de la relación amorosa; pero el Preciosismo es también, y ante todo, una reivindicación de la capacidad intelectual y artística de la mujer: la afirmación y la defensa del derecho que la mujer

¹⁰ Dejo de lado aquí su acompañamiento masculino — ligado en su parte más seria a un tratamiento de la lengua y del gesto social que los valora por encima de lo que es habitual (dándoles un precio o una apreciación superior al que reciben de parte del común de los mortales; lo que puede llevar, del mismo modo, a un trabajo esencial sobre la materia lingüística (tan común en la poesía de la época) o a un uso cosmético de ésta (en su empleo social).

tiene a ser sabia como el hombre, y no sólo madre — o, si se terciara a ser sólo sabia, como algunos hombres, sin recibir a cambio ningún menosprecio.

4.- ¿Cómo se sitúa Molière en este conflicto? Evidentemente, del lado de lo que hemos llamado el espíritu burgués naturalista; y de ahí viene la ambigüedad (cuando no la perversión) de su feminismo.

En efecto, su concepción naturalista de la mujer lo llevará a defender la realización natural de ésta, es decir, su acceso a través del instinto (el amor no se aprende, el amor no se impone, el amor nace espontáneamente — y todos los personajes femeninos privilegiados por Molière dan testimonio de ello), al espacio del amor libremente elegido. A la defensa de este espacio la llamo *feminismo primario*. Pero su condición de naturalista, anclado en el sentido común de la burguesía del momento, lo llevará a adoptar una postura totalmente antifeminista, si consideramos la realidad, el derecho que tiene la mujer a su realización total, intelectual, estética e imaginaria. A esta negación de un derecho que los más progresistas del siglo ya le conceden a la mujer, la llamo antifeminismo en segundo grado.

Este punto de vista no sólo es propio de un crítico del siglo XX (marcado por una madre que me educó en el feminismo desde la más tierna infancia). La representación de *Les femmes savantes*, en 1672, coincide prácticamente con la publicación del libro de Poulain de la Barre, *L'égalité des sexes*. Ya desde el momento de la representación de la más famosa, tal vez, de las obras de Molière, ya desde ese mismo momento, las mujeres que exigen su libertad y su capacidad intelectual se ven aludidas sobre la escena - y protestan y reflexionan.

Leyendo las *Reflexiones nuevas acerca de las mujeres*, de Mme. de Lambert¹¹ nos encontramos con una frase que alude de manera directa a los problemas causa-

¹¹ Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles. Paris (1647-1733). Tras el matrimonio, se convierte en Madame de Lambert, marquesa de Saint-Bris, más vulgarmente conocida como la Marquesa de Lambert. Este texto no lo escribí para publicarlo. Lo fue, ya en su vejez (1727) y por mano ajena, que se lo dedicó a su hija.

Así dice la introducción *Au Lecteur*

"Un Ancien disait que les pensées étaient les promenades de l'esprit. J'ai cru avoir le privilège de me promener de cette manière. Les idées se sont offertes assez naturellement à moi, & de proche en proche elles m'ont menée plus loin que je ne devais, ni le voulais. Voici le chemin qu'elles m'ont fait faire. J'ai été blessée que les Hommes connussent si peu leur intérêt que de condamner les Femmes qui savent occuper leur esprit. Les inconvénients d'une vie frivole & dissipée, les dangers d'un cœur qui n'est sou-tenu d'aucun principe m'ont aussi toujours frappée. J'ai examiné si on ne pouvait pas tirer un meilleur parti des Femmes: J'ai trouvé des Auteurs respectables qui ont cru qu'elles avaient en elles des qualités qui pouvaient les conduire à des grandes choses; comme l'imagination, la sensibilité, le goût: présents qu'elles ont reçus de la Nature. J'ai fait des réflexions sur chacune de ces qualités. Comme la *Sensibilité* les domine, & qu'elle les porte naturellement à l'*Amour*, j'ai cherché si on ne pouvait point les sauver des inconvénients de cette passion, en séparant le *Plaisir*, de ce qu'on appelle *Vice*. J'ai donc imaginé une Métaphysique d'amour : la pratiquera qui pourra.

Les Hommes, par la force plutôt que par le droit naturel, ont usurpé l'autorité sur les Femmes; elles ne rentrent dans leur domination que par la Beauté & par la Vertu. Si elles peuvent joindre les deux, leur empire sera plus absolu ; mais le règne de la beauté est peu durable. On l'appelle une courte tyrannie

dos por una representación que, en apariencia, le era ofrecida al espectador llena de candor machista o, como mucho, teñida por maliciosa ingenuidad, propiciatoria de la risa: la tentación de la estética.

"Si se les perdona a los hombres el amor por las letras (...), ¿quién no se sentiría herido al ver cómo se ataca a mujeres amables que se ocupan inocentemente de ellas, cuando podrían ocupar su tiempo siguiendo las costumbres de la época (...)? Desde aquellos días (los de las primeras representaciones de *Las mujeres sabias*) se ha hecho recaer tanta vergüenza sobre el saber de las mujeres como sobre los vicios que más prohibidos les están. Cuando se han visto atacadas por culpa de entretenimientos inocentes, han comprendido que, ver-güenza por vergüenza, habría que escoger aquélla que era más fuerte, y se han entregado al placer. Han elegido el vicio en lugar del saber"¹².

Entre la libertad intelectual y artística y la libertad moral, han optado por el libertinaje, en el sentido que este término tiene en los siglos XVII y XVIII; claro que, sin esta elección, no hubiera sido posible la novela francesa del Siglo de las Luces.

5.- Sabemos que la estructura actancial de un texto, sobre todo en poesía y en novela, nace siempre de una carencia: carencia que el héroe intenta colmar a través de instancias imaginarias o lingüísticas — aventura o metáfora — en las que cristaliza el deseo.

Un leve recorrido por las estructuras actanciales de las novelas y de muchas obras teatrales de los siglos XVII, XVIII Y XIX sitúa a la mujer en el centro de la estructura actancial, y ello porque la mujer es en nuestra sociedad, junto con el joven, la esencia misma de la conciencia de carencia, considerada en su incapacidad social para realizarse como ser autónomo. La carencia existencial tiene dos caras: una física, ligada a la realización del placer del cuerpo, ligada, pues, a la relación que existe entre libertad, sexo y amor; la otra contempla la dimensión del placer espiritual y está ligada a la capacidad o incapacidad para saber y para percibir acerca de la verdad y de la belleza, en la filosofía, en la ciencia y en el arte.

La búsqueda amorosa de la mujer (y del hombre) está centrada (o debería estar centrada) siempre en la persona o situación que pueden dar satisfacción a dichas ins-

nie; elle leur donne le pouvoir de faire des malheureux, mais il ne faut pas qu'elles en abusent. Le règne de la vertu est pour toute la vie [...] (4f.) Quand nous savons nous occuper par de bonnes lectures, il se fait en nous insensiblement une nourriture solide qui coule dans les mœurs".

¹² Cf. Paul Hoffman, *La femme dans la pensée des Lumières*, en especial el capítulo: "Féminisme et cartésianisme", Estrasburgo, 1977, y "Préciosité et féminisme", en *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 1967: "nosotros mismos hemos afirmado la importancia que se le debe conceder al movimiento preciosista en las ideas femeninas. En efecto, el preciosismo no sólo se define como un lenguaje o una forma de sensibilidad: es en primer lugar una teoría de la feminidad muy cercana en sus miras y en sus propósitos al feminismo de Poulain...". "La meditación del amor le permite a la mujer quitarle cuanto tiene de oscuro y de opresor (...); en la costumbre del análisis hay una fuerza y una salvaguarda, una pre-visión demasiado aguda de los peligros del amor puede alejar de él a la mujer para siempre (la princesa de Clèves nos ilustra de manera ejemplar)".

Cf, también, Claudia Gronemann, *La construction des deux sexes dans la littérature et la philosophie des Lumières* (SS 2006).

tan-cias: en el amante capaz de propiciar el amor en su dimensión física y en su dimensión espiritual, y en el amante capaz de abrir las compuertas del mundo espiritual que satisface el imaginario sensible y el ansia de saber de la mujer.

Lo que tradicionalmente se ha denominado 'triángulo amoroso' en la novela — de fácil extrapolación al teatro — no es sino la organización argumental de estas dos instancias, de cara al marido, que no responde positivamente a ellas — o, al menos, a una de ellas —, y al amante, que sí puede responder, al menos transitoriamente, si no a las dos, por lo menos a aquélla que el marido no satisface. Se establece así, en la relación amorosa, un equilibrio de gran rentabilidad psicológica y social desde el punto de vista de la mujer, que ni siquiera se ve invadida por el remordimiento, al no existir ofensa respecto de ninguno de sus partenaires: lo que a uno le concedo, al otro no podría dárselo (pues no sabría como recibirlo); lo que el otro me da, nunca podría recibirlo del uno (pues es incapaz de dármelo) — dice la mujer adúltera en la novela (al menos), repitiendo las palabras de Mme. de Rênal en *Le Rouge et le Noir*, al referirse a su relación con el marido, M. de Rênal y con el amante, Julián Sorel.

Observemos, aunque sólo sea de paso, que este triángulo en cuyo vértice hay que situar a la mujer, (al menos en la literatura occidental), tiene ocasionalmente su contrapartida en el triángulo cuyo vértice puede ser ocupado por el hombre, sobre todo en una literatura de signo integrista, machista — o, simplemente lúdica y tabernaria. En este caso, la mujer oficial desempeña, como es lógico, el papel reservado al marido en el primer triángulo, mientras que la amante sólo ocupa parcialmente el papel reservado al amante. Ello es así porque en la estructura social occidental la carencia del hombre culto no está ligada a ningún elemento intelectual e imaginario, y se reduce simplemente a un espacio de la aventura emocional y sexual no tolerado por las buenas costumbres. Esta diferencia, mínima en apariencia, es, sin embargo, esencial a la hora de configurar una semiología social del triángulo amoroso en los diferentes ámbitos de lo masculino y de lo femenino.

La literatura tradicional ha ido dejando de lado paulatinamente el triángulo amoroso cuyo vértice es el hombre, para centrarse cada vez más en aquél cuyo vértice es la mujer (problema de rentabilidad estética, de cara a los lectores habituales de novelas - más mujeres que hombres -, pero problema de funcionalidad social, de cara a la pervivencia de las carencias sociales femeninas), y ello porque el triángulo dominado por la mujer plantea dos elementos básicos de la ensoñación de la libertad individual en Occidente; primero, la libertad de elegir la propia aventura amorosa; segundo, la libertad necesaria para ensoñar un espacio existencial desligado del statu quo económico y social y apto para desarrollar una actividad imaginaria y emocional gratuita, — no compensada en patrimonio y en hijos por la sociedad—.

Ahora bien, mientras sigamos hablando de triángulo, mientras hablemos, incluso, de díptico, cuando la capacidad de un único hombre le ofrece a la mujer (o viceversa) la posibilidad de aunar las dos instancias del yo, este yo seguirá dependiendo para su realización de un objeto del deseo que se instala en la alteridad. Ello no era grave si se trataba del hombre, pues si elegía a la mujer no la elegía desde ninguna imposición social, o en cualquier caso no estaba sujeto a respetar dicha imposición social, cuando existía. Ahora bien, en el caso de la mujer, la elección ha implicado

casi siempre que la mujer dependía del objeto de esa elección y no podía negarse a ella.

La mujer, para realizarse, en carencia de una actividad intelectual, artística o económica, que fundamente su yo, está condenada al matrimonio, ya sea éste material o místico. Al hombre tradicional, sin embargo, la elección matrimonial no se le ofrece como un imperativo existencial, pues para realizarse ya tiene las ofertas que le vienen de la vida social, política, económica, intelectual o artística, en las que, incluso sin desearlo, se halla inmerso. El matrimonio es un añadido del que, cumplida su función de procreador, el hombre tradicional se va paulatinamente desprendiendo.

6.- Cuanto acabamos de decir, evidente en la sociedad tradicional que nos ha precedido y más evidente aún en la época de Molière, nos sitúa de lleno en el centro de los problemas femeninos que ocupan la obra de nuestro autor.

Parece claro que en el teatro de Molière, como en la novela que le es contemporánea, el sujeto actante es la mujer; una mujer cuya actividad tiende hacia la conquista de un objeto del deseo que, en la mayoría de los casos, aparece por imposición del marido en la marginalidad del amante. El hombre en el teatro de Molière no es un sujeto actante, si se me permite la expresión, sino "a cobro revertido"¹³. Ahora bien, esta actividad, si se detuviera aquí, situaría a las mujeres de Molière en el feminismo primario del que ya hemos hablado en las primeras páginas de este estudio; volveré luego sobre él, cuando analicemos algunas de sus obras más significativas. En algunos de los casos más importantes, el prototipo femenino de Molière pretende abolir no sólo la necesidad del triángulo amoroso, sino incluso la del díptico amoroso, con el fin de conseguir una realización del yo que no dependa del otro masculino, y que encuentre en las propias aspiraciones del yo su realización. Evidentemente, esta expulsión del otro masculino implica la negación del único espacio de realización que a la mujer le es permitido; implica la negación del matrimonio o, incluso, el negarse al amor.

Hemos visto cómo las instancias del sujeto del deseo responden esencialmente a dos categorías; las primeras, de naturaleza material, reducidas a veces a lo sexual; las segundas, de carácter espiritual y, si se me permite la expresión, ligadas al universo de lo imaginario. Es lógico que, para satisfacer las instancias materiales, el objeto del deseo aparezca siempre encarnado en la figura del joven fuerte y, si es posible, hermoso — "le blondin" de Molière —, por oposición al marido impuesto por la sociedad, viejo, gordo y calvo y en las márgenes de la impotencia o el cansancio sexual. Ello es así a lo largo de toda la historia de la literatura occidental, salvo en momentos de hipercultura generadores de espacios ocupados por la perversión amorosa — hermafroditismo, sadismo, etc. —. Lo que no está tan claro; lo que no está, al menos,

¹³ Cabría poner en duda esta afirmación (sin negarla del todo) si pensamos en *Le Misanthrope*, *L'Avare* y, tal vez, *Tartuffe*.

tan definido en cuanto a la morfología del objeto del deseo, es el prototipo capaz de satisfacer las instancias espirituales e imaginarias de la mujer; pues dicha morfología está, como es lógico, ligada a los con-textos espirituales e imaginarios en los que se instala una determinada sociedad y un determinado individuo.

El guerrero, que tiende hacia el héroe en su gesta constante, el soldado, o mejor, el militar que encarna la parodia del héroe en sus gestos que sólo son remedos de gestas pretéritas, han podido, desde Tristán a Lucien Leuwen, ocupar de modo satisfactorio el espacio de esta ensoñación imaginaria en momentos determinados de la Historia, cuando la morfología de la diferencia, de la distinción, se estructuraba en torno a la ensoñación bélica y heroica — o a su recuerdo. En una época pacifista como la nuestra, difícilmente el prototipo del guerrero puede convertirse en espacio privilegiado de una ensoñación amorosa espontánea — algunos años atrás sí lo fue el guerrillero...—.

El religioso, como poseedor de las llaves que nos abren las puertas de un imaginario mítico con raíces metafísicas o simplemente psicológicas, también pudo convertirse en catalizador de esta ensoñación en momentos o en sociedades — la burguesía materialista — en los que cualquier elemento espiritual, gratuito, no encuentra acomodo en las estructuras sociales del momento. No es insignificante que, desde Julien Sorel al Magistral, pasando por el obispo de *La conquête de Plassans*, de Émile Zola (modelo inequívoco de la obra de Clarín), el imaginario amoroso de la mujer esté poblado de sotanas y de bisbiseos en los rincones oscuros de los confesionarios. Los dos principales héroes de Stendhal son soldados y 'curas' a un mismo tiempo.

En el caso de Molière, no es el guerrero, aunque en algún momento aparezcan esporádicos gestos suyos, siempre desvirtuados desde la parodia, ni el religioso, a pesar de la contundencia del personaje de Tartufo, que aunque no es objeto del deseo de nadie, sí es el señuelo que la sociedad, a través del padre, le ofrece a la hija. En el caso de Molière, el prototipo de objeto del deseo para la mujer que no se limita a satisfacer su feminismo primario; es el del sabio o el del literato, capaz de haber propiciado un feminismo de segundo grado, de no haber sido éstos 'ridículos'. Molière inaugura así, a nuestro entender, aunque desde una perspectiva pervertida, como luego veremos, la saga de todos los preceptores, escritores, artistas, periodistas, auténticos poetas y falsos poetas que, a lo largo del siglo XVIII y del siglo XIX, van a ocupar el imaginario de la mujer de ficción. Pequeña compensación imaginaria que el escritor se ofrece a sí mismo, ante el escaso triunfo social que obtiene su actividad en la vida real.

Si Molière hubiera dado a la morfología de estos héroes, sabios o literatos, una dimensión auténtica, hubiera planteado desde la perspectiva de una ética social un problema de gran trascendencia: la rivalidad en el corazón y en la mente de las mujeres entre los hombres que responden a las instancias de lo imaginario (los hijos del espíritu), aunque no puedan responder a las instancias de una existencia material y social, y los hombres que, respondiendo a las instancias de lo material y social (los hijos de la materia), son incapaces, no sólo por edad, sino por falta de tiempo y de genio, de satisfacer las instancias de lo imaginario. El triunfo de uno o de otro en el corazón de la mujer, aunque ese triunfo se realice en la ficción, hubiera significado

una opción ética por una concepción del mundo espiritual, artística... o por una material y económica.

Ello no es así, y aquí llegamos al fondo de la cuestión que nos ocupa, porque Molière, obedeciendo a una dinámica que superpone la obtención de un efecto *estético*, (aunque con un alcance catártico), ligado a la consecución de la risa, a la consecución de un objetivo *ético*, ligada a una visión del mundo cuyo problema esencial, en este caso, es la libertad de la mujer, Molière se apodera de los objetos del deseo, aquéllos que, en su pureza y en su autenticidad, podrían haber rivalizado con los maridos que impone la sociedad, y los despoja de dicha autenticidad y de dicha pureza: los pervierte, al convertirlos en falsos sabios en poetas ridículos.

El hombre religioso, (aunque no venga al caso para lo que tratamos, de cara al problema de la mujer, pero sí vendría al caso si ampliáramos nuestro tema a todo el ámbito de la ética-estética de Molière), el religioso se convierte en hipócrita y farsante, y su religión es una trampa para acceder a un objeto inconfesable. El sabio es un falso sabio, y el poeta, un poetaastro, lo que convertirá a la mujer en falsa sabia o en literata ridícula: ello es necesario para provocar la risa, porque la autenticidad no genera recepción irónica en el espectador; lo que genera recepción irónica es el desvelamiento del ridículo en el que cae la falsedad, aquello que no es auténtico. Para conseguir un efecto estético fallamos a un precepto ético (y no damos a esta palabra su valor reducido mora-lista); y, estética sin ética suele acabar en cosmética.

Si la obra de Molière se detuviera aquí, ello no plantearía demasiados problemas; estaríamos instalados en el espacio de la farsa, y ya se sabe que la farsa es el medio natural del *farsante*. El problema estriba en que, como luego veremos, la caída del objeto del deseo pervertido - ¡y Dios sabe hasta que punto lo es en la obra de Molière! - arrastra todo un discurso que, desde la aparente intrascendencia, se ha ido generando en torno a los temas centrales que ocupan el deseo profundo de la mujer: negarse, si ello es necesario, al matrimonio para mantener una libertad; optar por la sabiduría y la ciencia en vez de optar por el matrimonio: optar, en definitiva, por el ejercicio de la libertad, en el espíritu, frente a la esclavitud biológica de la función social.

7.- ¿Cómo se organiza, desde esta perspectiva, la arquitectura teatral de Molière (dramática o cómica, porque las vertientes están presentes en sus comedias)? Tenemos varios esquemas que se repiten, como es lógico.

1º.- Nos encontramos, en primer lugar, un personaje femenino ingenuo, y que podríamos calificar de *normal*, según las pautas sociales y familiares. Resalto su carácter *ingenuo* porque esta ingenuidad implica una carencia de cultura y de resabios, en el sentido más etimológico de la palabra. Este personaje tiende, como sujeto del deseo, hacia un matrimonio que Molière le va a preparar — gracias a los trucos 'teatrales' que luego veremos — desde la dimensión más instintiva y espontánea — más natural — del yo; y esta joven acabará casándose con el joven al que ama — ingenuo, a su vez, o falso ingenuo —. Este personaje central vive habitualmente, lo veremos luego en el caso de *Les femmes savantes*, en el interior de un discurso inte-

grado e integrista, cuyo horizonte de libertad se sitúa en la realización de un apetito amoroso no muy bien perfilado y sin grandes exigencias.

2º.- Frente a este personaje aparecen, luego, modelos de mujeres que tienden hacia objetos del deseo cuya morfología, ligada al imaginario cultural, responde al prototipo que hemos analizado con anterioridad. Se trata de *mujeres sabias* y de *preciosas ridículas*. Observamos en la organización teatral de Molière una nueva tendencia a la perversión del espacio humano y social de referencia, porque el cómico no sitúa en escena a mujeres sabias o a preciosas — a pesar del título de sus obras —, sino a mujeres supuestamente sabias o supuestamente preciosas que vana desear hombres supuestamente sabios y ridículos. De no haber sido así, Molière se hubiera visto obligado a situar en escena personajes análogos a las preciosas de gran sabiduría, de gran carácter y cordura, que habitaron (y fueron muchos) los salones del siglo XVII; pero estos no provocan risa - como mucho un cierto aburrimiento.

3º.- Si el personaje ingenuo se desenvolvía en el interior de un discurso verbal y gestual integrado, asequible y dominado por el *bon sens*, estos personajes 'cultos' asumirán el discurso del arte y de la filosofía desde la ignorancia, falsificación y el ridículo. A sus actos y gestos, que llevan toda la carga cómica del teatro de Molière¹⁴, se superpone así un nivel discursivo pervertido, mediante el cual el autor pretende atacar y destruir los presupuestos, en nada ridículos, de determinada actitud vital y de determinada filosofía.

4º.- En paralelo, discursos como el de Clitandre no van contra los falsos sabios, van, ante todo, contra el derecho que tienen las mujeres de acceder a la sabiduría; del mismo modo, discursos como el de Arnolphe en *L'école des femmes* no son sólo discursos contra la mujer precavida; son, incluso, discursos de alabanza, parodiando el título de Fray Luis de León, acerca *la ignorancia de la mujer*.

La risa se consigue, pero ¿a qué precio? No es de extrañar que la mayor cantidad de risas en el teatro de Molière le vengan propiciadas al espectador por un personaje que podríamos calificar, al menos, de sospechoso.

La sencillez de Henriette en *Les femmes savantes* es atractiva y compensatoria para el hombre que la está escuchando. Ocurre lo mismo con la sencillez y la amplitud emocional y sensorial de Agnès. Ambas pertenecen al grupo de las mujeres que triunfan en el instinto. El discurso alambicado de Philaminte y Armande hace recaer el ridículo sobre los temas que tratan: poesía, lengua y sabiduría.

El personaje sospechoso no pertenece, sin embargo, a ninguna de estas dos categorías de mujer; el personaje que despierta todas nuestras sospechas respecto de la perversión que analizamos es la criada: Martine en especial; en ella no es el naturalismo ingenuo e instintivo lo que encontramos glorificado, sino la ignorancia, y desde la ignorancia presentada como ingenuidad, el cómico destruye el discurso de la sabiduría -aunque ésta, Molière sólo nos la haya presentado como ridícula. Pero la ignorancia de Martine no se encuentra tan alejada como uno pudiera creer de las teo-

¹⁴ Algunos personajes 'naturales' también caen en el ridículo, como Crysale, pero el autor arroja sobre ellos cierta ternura que los salva de cara al espectador.

rías burguesas de Arnolphe: para que un hombre se sienta tranquilo, es decir, para que un hombre encuentre el único antídoto eficaz contra el *cocuage*, es necesario que la mujer elegida sea modesta, sea ignorante. Ni la coqueta, liberada, ni la preciosa, razonadora, le valen.

8.- Después de haber esbozado, desde la lejanía del recuerdo, lo que podríamos llamar la arquitectura dramática de Molière en su dimensión temática, creo pertinente volver sobre alguno de los aspectos tratados, haciendo hincapié en ellos, ahora desde la dimensión del texto. Voy a apoyarme para ello en las obras que componen la trilogía "femenina" de Molière — *L'école des femmes*, *Les précieuses ridicules* y *Les femmes savantes* —, y acabaré con algunas consideraciones sobre *Les fourberies de Scapin* (10), por ver en esta obra, a nuestro entender la clave (la falsa clave) que cierra el edificio conceptual de Molière. Podríamos hacer extensivo, sin embargo, lo que vamos a decir a todas aquellas obras en las que aparece la libertad amorosa de la mujer como tema central de la comedia.

a.- *L'école des femmes* o el matrimonio como perversión del instinto.

Por ser ésta una obra centrada en el tema que nos ocupa, encontramos en ella elementos suficientes para justificar todas nuestras opiniones acerca del feminismo ambiguo de Molière. La mujer se nos es presentada aquí como un ser esencialmente animal, como un ser esencialmente biológico que, guiado por su instinto natural, tiene como destino único el hombre. Siente el amor desde esta dimensión biológica y, cuando lo siente, experimenta "que la douceur la chatouille et là-dedans remue certain je ne sais quoi dont elle est toute émue" (v.1579). Ahora bien, ese "je ne sais quoi de tendre" (v. 322) que se siente en el amor tiene como meta la llegada del hombre, un hombre que se acercará a ella desde la perspectiva más material posible, más vulgar, diríamos, si nos atenemos a la metáfora empleada: "la femme est en effet le potage de l'homme" (v. 435), y el hombre llega a ella como "se moja el dedo en la sopa", pues en el fondo las mujeres no son sino "ces animaux-là" (v. 1579), como dice el padre Bouhours en su *IV Entretien: Sur le bel esprit*, y nos repite Molière en la obra que analizamos.

Ahora bien, la escuela de las mujeres es una escuela inútil, en definitiva; una escuela auténtica tendría como objetivo la educación para el amor en el matrimonio; pero el amor no se aprende, el amor es un instinto, aunque desde la dimensión de ese instinto el amor sea un gran maestro que, espontáneamente, desde dentro y sin ningún esfuerzo, nos enseña todo:

"Il le faut avouer, l'amour est un grand maître:
Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être;
Et souvent de nos moeurs l'absolu changement
Devient, par ses leçons, l'ouvrage d'un moment (...)
Et ses effets soudains ont de l'air des miracles" (v. 900 y ss.).

Amor-instinto, amor-atracción, que sitúa el espacio amoroso dentro del naturalismo reaccionario más tradicional, en oposición con la visión racionalista y libertina que Descartes proclama en función de los imperativos de la razón y de la educación en la cultura - es decir, de un aprendizaje y de un ejercicio en libertad.

Desde esta perspectiva, ¿qué puede le hombre en medio de los peligros que la sociedad le ofrece, al imponerle a la mujer un matrimonio desigual, desequilibrado, desde las postulaciones del instinto? Nada. Tarde o temprano, todo hombre en el teatro de Molière, por muy sabio que sea, por mucho que haya observado las desgracias de sus semejantes, a su alrededor, más temprano que tarde caerá en la misma trampa: le cocuage 'institucional'. Escuchemos la queja de Arnolphe:

"En sage philosophe on m'a vu, vingt années,
Contempler des maris les tristes destinées,
Et m'instruire avec soin de tous les accidents (...)
Pour me trouver après dans la même disgrâce?" (v. 1188 y ss.).

Decíamos que nada; algo, sin embargo, puede hacer: elegir a una ignorante que además no sea coqueta. Arnolphe añora entonces un prototipo de mujer que, sólo desde esa ignorancia y desde esa ausencia de coquetería, puede salvarle de la desgracia de ser cabrón:

"Héroïnes du temps, Mesdames les savantes,
Pousseuses de tendresse et de beaux sentiments,
Je défie à la fois tous vos vers, vos romans,
Vos lettres, billets doux, toute votre science
De valoir cette honnête et pudique ignorance" (v. 244 y ss.).

Observemos de paso que lo que se condena aquí no es la carencia de sentimientos, puesto que el sentimiento se admite como algo natural, sino, añadidos a este sentimiento, la existencia de versos, novelas, cartas, notas, toda una ciencia y una conciencia conocedoras de sus derechos cuyo poder es o debería ser nulo frente a una ignorancia honrada, ajena a una sabiduría 'falsa', y frente a una ignorancia púdica ajena a toda coquetería libertina. No extraña, pues, que el protagonista masculino razone así su deseo de casarse con una 'tonta':

"Épouser une sotte est pour n'être point sot (...)
Mais une femme habile est un mauvais présage
Et je sais ce qu'il coûte à de certaines gens
Pour avoir pris les leurs avec trop de talents.
Moi, j'irais me charger d'une spirituelle
Qui ne parlerait rien que cercle et que ruelle,
Qui de prose et de vers ferait de doux écrits,
Et que visiteraient marquis et beaux esprits (...)?
Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut,
Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut" (v. 82 y ss.).

Lo que molesta de veras a Molière y a los personajes de Molière no son sólo los afeites de las coquetas, no son sólo las escrituras de las sabias, sino también las asam-

bleas de las mujeres que "corrompent les esprits" (v. 785), es decir, los espacios donde la mujer, liberada de la domesticidad, puede agudizar su ingenio, aprender a razonar y a contestar si es necesario:

"Voyez comme raisonne et répond la vilaine!
Peste! Une précieuse en dirait-elle plus?" (v. 1541).

Lo que molestaba en Molière, lo que molestaba en la época de Molière, y molesta aún, en cierto modo, no es, sin lugar a dudas, sino la sabiduría y la destreza que arrancan a la mujer de su condición de ser natural e instintivo y le dan acceso a una libertad que le puede permitir el enfrentarse al hombre y el prescindir de él, si ello fuera necesario, para realizar dicha libertad, como luego veremos en *Les précieuses ridicules* - no tan ridículas como Molière nos diera a entender.

La risa, sin embargo, está asegurada, porque la risa, por desgracia, se ejerce más fácilmente sobre el débil, que busca su realización a la baja (degradando con el chiste al fuerte), que sobre el fuerte, que detenta el poder, a no ser que este fuerte lo sea sólo en apariencia. Es curioso observar cómo en la famosa *Querelle de L'école des femmes* los temas tratados son aquéllos, metafísicos y secundarios, relativos al famoso sermón y a las alusiones al infierno. El tema de la condición de la mujer y los problemas que, sin embargo, debería haber suscitado no centran el horizonte de la discusión. Las máximas de Arnolphe son el plato fuerte cómico de la obra, que todo el mundo acepta, y con ellas nadie se mete. De haberse metido, el efecto estético de la risa hubiera desaparecido ante una disputa ideológica de tan fuerte resonancia y compromiso en algunos cenáculos restringidos de aquellos tiempos. Pero, pasados los años, pasados, incluso, los siglos, parece mentira que esta presentación de la mujer, desde la dimensión ridícula que le niega su acceso a la libertad y a la independencia que le propicia la sabiduría, siga siendo el plato cómico fuerte de representaciones como la de Chicago, en 1971, a la que Ralph Albanese alude en su libro ya citado, *Dinámica del miedo en Molière*. Y posiblemente, el público masculino sigue obedeciendo a los mismos mecanismos de la risa, capaces de liberarlo del complejo de inferioridad y de la inhibición que le produce aún el encontrarse frente a una mujer superior; pero posiblemente, y esto es más peligroso, la misma risa es el único mecanismo de defensa de algún sector de las mujeres, frente a sus congéneres émulas del varón.

Queda el chiste, el juego de palabras, y *L'école des femmes* nos ofrece un buen repertorio que hacen recaer la risa del espectador no sólo, ya, sobre el espacio abolido de la mujer libre, sino también sobre el hombre que ha caído en las redes de aquélla que no ha aceptado la sumisión. La obra se convierte en la rapsodia del *cocuage*, directa y analógicamente, de tal manera que la gran preocupación del hombre frente a una mujer, cada vez más insumisa, tanto porque obedece a las pulsiones del instinto como porque obedece a las pulsiones de un deseo de cultura y de libertad, la constituye "la sûreté d'un front" (v. 112), pues "on est homme d'honneur quand on n'est point cocu" (v. 1235).

b.- *Les précieuses ridicules* o la negación y renuncia al matrimonio en función de lo imaginario.

La *preciosa ridícula* es "un ambiguo de précieuse et de coquette" (escena I). Preciosa, pues, liberada del amor, o al menos capaz de liberarse de él, pretende convertirse en mujer sabia, en mujer que centra su realización en el desarrollo, ante todo, de su espíritu y no de su cuerpo. Coqueta, pues, libre en el amor y puede sentirse liberada del amor; no es su esclava, aunque lo conozca y lo disfrute.

Desde la primera escena, los hombres, La Grange y Du Croisy, despechados por las dos preciosas que dominan la trama, Madelon y Cathos, quieren vengarse de ellas. Se trata de una venganza machista; la del hombre que no admite que una mujer pueda considerarlo inferior y, por consiguiente, no digno de su amor:

"A-t-on jamais vu, dites-moi, deux pecques provinciales faire plus les renchéries que celles-là, et deux hommes traités avec plus de mépris que nous? Je veux me venger de cette impertinence. Je connais ce qui nous a fait mépriser. L'air précieux n'a pas seulement infecté, il s'est aussi répandu dans les provinces" (escena I).

Nosotros también. Pero este desprecio organizará toda la intriga amorosa; y, en esta intriga, emergerá la necesaria perversión capaz de provocar la risa hasta convertir a dos preciosas ridículas, mediante los procedimientos a los que antes hemos aludido: el hombre objeto del deseo hacia el que se orientan los apetitos de las dos preciosas es, en esta ocasión, el falso poeta, el criado Mascarilla, puesto como cebo por los dos desdeñados.

Decíamos que los dos protagonistas masculinos conocen las causas de ese desprecio. Quienes mejor las conocen, sin embargo, puesto que son capaces de analizarlas con una claridad meridiana, son las dos protagonistas femeninas. Todas estas causas responden a la creencia, por parte de las dos pretendientes, de lo que venimos denominando las instancias emocionales y fantásticas de lo imaginario: "le procédé irrégulier" (escena 4), su ignorancia de la galantería y, por consiguiente, la convicción de que el matrimonio, tal como es vivido en su sociedad, no permite el desarrollo ni de la fantasía ni del sentimiento de la mujer. Más allá o más acá del 'ridículo' de las dos preciosas provincianas, los dos protagonistas masculinos no responden, en definitiva, a los prototipos de héroes imaginarios construidos por la gran novela idealista francesa del siglo XVII.

El 'verdadero' amor exige en la realidad personajes excepcionales o, al menos meritorios, como la novela: "Si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini!" (escena 4). El matrimonio, y en esto las preciosas de Molière se adelantan a las heroínas libertinas del XVIII, "ne doit jamais arriver qu'après les autres aventures" (escena 4), es decir, después de la experiencia de la pasión¹⁵. De tal manera, todo el proyecto prematrimonial de Madelon está sacado de la *Clélie* de Mme.

¹⁵ Cf. mi análisis de *Mémoires du comte de **. Duclos; "Séduction codifiée, séduction imprévue", in *Thélème*, nº 19, 2004.

Scudéry, y se centra en la necesaria separación de las funciones físicas y mentales de la mujer, con el necesario desarrollo previo de las mentales, antes de enfrentarse y de asumir la rentabilidad material del matrimonio. La preciosa (ridícula o no) de Molière lo que rechaza, en aras del amor, es la obligación a la que se ha visto sometida por la sociedad, al convertir el matrimonio en una transacción mercantil: "mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat du mariage, et prendre justement le roman par la queue! (...) Il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé" (escena 4)¹⁶.

La novela es utopía. Pero la utopía consiste en la realización ficcional de aquello imposible en el interior de una determinada estructura histórico-social (por eso la literatura puede ser una compensación imaginaria de la realidad negativa, a la par que una cómoda coartada para no trabajar con vistas al cambio de esa realidad). El amor es utopía; por ello el amor exige un espacio de novela, aunque dicha novela se escenifique en la vida real. Los *partenaires* de las preciosas ridículas no dan la talla, y por ello éstas se niegan al amor y se niegan al matrimonio. La respuesta del padre, la respuesta de la sociedad a esta postura, no puede ser sino la condena: "ou vous serez mariées toutes deux (...) ou vous serez religieuses!" (escena 4).

Para la mujer no existe otra alternativa. Sí. Las preciosas y las mujeres sabias tienen otra alternativa: negarse al matrimonio o buscar un objeto del deseo que propicie la realización de esa utopía. Este objeto, como es evidente, sólo podemos encontrarlo fuera de las estructuras socioeconómicas que regían el mercantilismo del matrimonio tradicional: el mundo de la ciencia, el mundo de la poesía, el mundo del arte. El pecado de Molière consistió, para hacernos reír, simplemente para hacernos reír, en pervertir dichos mundos, ridiculizándolos. No tiene la valentía de enfrentarse con el verdadero problema y lo soslaya, reduciendo una pretensión muy seria y simple capricho ridículo.

El padre de las preciosas, clarividente frente al valor subversivo, liberador y progresista del hecho literario, encuentra rápidamente al responsable de la actitud de sus hijas: el responsable no es otro que la literatura — es decir el pensamiento sintiente en libertad; no andamos muy lejos del Rousseau del Prefacio de la *Nouvelle Héloïse* y del *Emile* — Rousseau, otro naturalista:

"et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables!" (escena 17).

Molière, ahora, ya no causa risa. El burgués mercantilista instalado en su sillón decimonónico no podría hablar con mayor pertinencia a sus hijas: la culpable es siempre la literatura — o cualquier tipo de arte, del pensamiento, de la escritura... es

¹⁶ La seriedad cortante de estas palabras ridiculizan las justificaciones versátiles que el autor pone en su *Préface*: todos sabemos que las mayores virtudes pueden ser convertidas en vicios cuando son copiadas "par de mauvais singes..."; pero este razonamiento que acabamos de leer no es propio de un simple macaco imitador.

decir, el mundo del trabajo gratuito que se niega a cualquier tipo de rentabilidad. Comprendemos ahora la reacción de Stendhal frente a Molière y sus preferencias por Corneille, tras Cervantes y el Ariosto: queriéndolo o sin quererlo, sabiéndolo o sin saberlo, para hacer reír al espectador, sólo para hacer reír (o para justificar su fracaso como hombre) el cómico se instala en el rincón más abyecto de la conciencia burguesa: la vulgaridad mercantilista — él que había renunciado a ella para acceder al mundo del 'arte'..

c.- *Las mujeres sabias* o la negación del matrimonio en función de la sabiduría.

Si en esta obra las risas benevolentes de Molière recaen sobre Chrysale, el padre instalado en su bien estar material, la mirada placentera de nuestro autor recae, sin lugar a dudas, sobre Henriette, una de las hijas: un tipo de mujer que Molière, el pobre "rêveur mélancolique" (Lagrange), el pobre "bouffon trop sérieux" (Scarron), con su pequeña talla, su incipiente joroba, su cabeza hundida entre los hombros y su hermosa nariz aplastada¹⁷ (12), hubiera deseado para él en vez de tener que aguantar, por un error, comprensible a pesar de todo, desde la perspectiva masculina, a la hermosa Armande Béjart.

Henriette, que sólo sueña con "un mari, des enfants, un ménage" (v. 16), ya que "qu'est-ce qu'à mon âge on a de mieux à faire?" (v. 20), que "d'attacher à soi, par le titre d'époux, un homme qui vous aime et sois aimé de vous" (v. 21). Henriette, una mujer que encuentra un buen matrimonio como algo atractivo, "Ce noeud bien assorti n'a-t-il pas des appas?" (v. 25) y un cielo "dont nous voyons que l'ordre est tout-puissant" (v. 53); una mujer que no busca quebraderos de cabeza, puesto que el mundo es como es, la mujer es lo que es, y cuyo consejo último se condensa en la frase:

"Ne troublons point du ciel les justes réglemens
Et de nos deux instincts suivons les mouvement " (v. 61 y s.).

Frente a ella, su hermana Armande es pura rebelión, porque lo que se le ofrece, el matrimonio, es "vulgaire dessein" (v. 4), "de tels attachements" (v. 19), frente a la "charmante douceur" (v. 2) de la sabiduría.

No. Molière no tiene derecho, desde la perspectiva ética¹⁸, a destruir un personaje femenino que se niega a "se claquemurer aux choses du ménage" (v. 28) y que afir-

¹⁷ Descripción que debemos, verídica o no, a *Les plaisanteries* de Boulager de la Chalussaye.

¹⁸ Y es en este punto donde la ética puede entrar en flagrante contradicción con ciertas dimensiones de la estética; lo que pone en tela de juicio ciertos aspectos de la comedia - cuando la comedia se permite me-tonimizar un hecho, una visión del mundo o una teoría desde una perspectiva irónica, ridícula o grotesca (faltando a toda la verdad), con la simple intención de, a través del espejo deformante empleado (su dimensión cómica) hacer recaer el ridículo sobre la totalidad de la idea, aspecto o mundo contemplados - destruyéndolos. Este mecanismo tan común (pienso en el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, por ejemplo) transforma una escritura que se presenta bajo la apariencia de una función epistemológica y didáctica en una literatura puramente política, polemista o panfletaria. El fin justificaria los medios, dirán algunos (y tienen razón). ¿Los justifica aquí?

ma que no quiere "un idole d'époux" (v. 30), porque si el esposo es un ídolo, su condición sugiere, evidentemente, la imagen de un poder metafísico o social que se le impone; un personaje que, más allá de la manifestación ridícula de su atracción por el saber y por la poesía ("Mariez vous, ma soeur à la philosophie" (v. 42), se niega a ser "aux lois d'un homme en esclave asservie" (v. 43). Negar su capacidad intelectual, admitir lo que su hermana Henriette está dispuesta a admitir, la llevaría a potenciar únicamente la parte biológica de su personalidad; y esto una discípula de Descartes (por muy alejada que lo sea), a pesar de los extravíos de su sabiduría, ridícula o ridiculizada, no puede admitirlo.

"[...] la philosophie
 Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain,
 Et donne à la raison l'empire souverain
 Soumettant à ses lois la partie animale
 Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale. (v. 44 y ss.)

Frente a esta mujer, es lógico que surja de nuevo en el personaje masculino el complejo de inferioridad, y que éste se rebele contra ella como se rebelaban los personajes masculinos de *Las preciosas ridículas*. El hombre no puede admitir en la mujer "toutes les hauteurs de sa folle fierté" (v. 200), porque si la mujer tiene orgullo, éste, desde la perspectiva masculina, sólo puede ser altivo y loco; no puede admitir tampoco sus "cent mépris différents" (v. 141), porque el único que tiene derecho a desdenar es el hombre, y entonces buscará ojos de "vainqueurs plus humains" (v. 144): mujer humilde e ignorante, en definitiva, puesto que "les femmes docteurs ne sont point de mon goût" (v. 217). Una mujer inteligente pase, en este caso, (se trata de Clitandre) pero una mujer sabia cuyo objetivo último sea la sabiduría, ello es inadmisibile:

"Je consens qu'une femme ait des clartés de tout:
 Mais je ne lui veux point la passion choquante
 De se rendre savante afin d'être savante (v. 219 y ss.).

Emerge, ahora y siempre, el complejo de inferioridad del hombre, frente a la voluntad de autosuficiencia, de independencia de la mujer.

d.- *Les fourberies de Scapin* o la solución metafísica a los problemas del amor; es decir, la solución que, en la pura ética de la libertad, no puede ser admitida.

Los problemas del matrimonio, los problemas del amor, tienen soluciones materiales, pero todas ellas pasan, sin lugar a dudas, por el tema de la libertad y por el problema del dinero (capaz de asegurar socialmente la libertad). Esta es necesaria para elegir éticamente el amor y asentararlo en el matrimonio (como estado social de aquel); pero también es necesaria en el puro acto de amor, el que hace posible que un ser sea en si mismo a la par que es en el otro — sin que este ser-a-dos implique ninguna dependencia.

Es este un doble derecho que la mujer intelectual del siglo XVII exige. Si Molière se hubiese situado en su teatro desde una perspectiva ética, éste hubiera sido el gran tema de su obra (su gran revolución): la posible/imposible libertad de la mujer. Molière lo intuye; Molière lo esboza; pero Molière, prisionero de Gassendi y del padre Bouhours (y no de la doctrina cristiana, como se puede pensar) después de esbozarlo, lo resuelve a través de una pirueta estética (nuevamente estética), reduciendo el problema a chascarri-llos que provocan la risa. La comedia — o por lo menos un cierto sentido de la comedia, heredado de la farsa y de la *Commedia dell'Arte* — le sirve de pretexto instrumental. Los arreglos o apaños que a través de la intriga van a llevar, en última instancia, a ciertas mujeres, (las consideradas normales, las 'naturales') hacia el hombre, objeto deseado de su amor, no obedecen nunca al ejercicio y al triunfo de la libertad (ética), obedecen siempre a los enredos de una intriga que, como luego veremos, se resuelve siempre gracias a una solución que llamaremos metafísica (a falta de término mejor) o al simple juego del azar.

Desde esta perspectiva, en toda obra de Molière hay un *scapin* — farsante o dios — que con su astucia, que con sus líos desorienta la inteligencia libre de los personajes hasta hacerlos caer, gracias a sus idas y venidas, a sus apariciones y desapariciones, en las redes de un *inevitable* amor. *Les fourberies de Scapin* se convierten así, desde nuestro punto de vista, en una especie de puesta en abismo ideológica de toda la obra de Molière, en lo relativo al problema de la libertad del amor, e incluso en lo relativo al papel que desempeña la intriga cómica como coadyuvante de este problema — pues sin los enredos necesarios para que estas astucias triunfen no habría comedia.

Si Molière, en vez de ceder a la estética cómica (en muchos casos simple cosmética) hubiera cedido a una conciencia ética, su obra habría desembocado en el drama — en el drama burgués, sin lugar a dudas: ¡pero el drama burgués en tan aburrido...!—.

El mismo Scapin nos describe sus propias actividades, y cada descripción podemos leerla como una definición de la comedia, como función coadyuvante de la aventura *azarosa* del amor, tan bien definida por la frase de:

"Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie " (I, 2).

Scapin, por su parte, se considera a sí mismo como un ingenio apto para "les fabriques de ces gentillesses d'esprit" y piensa "qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues" (I, 2). Su inteligencia es una "ruse galante" (I, 2), y el enredo que puede construir, ante la ineptitud de Octave será "quelque honnête petit stratagème" (I, 2), etc.; aunque éste no se fía mucho de sus "contes en l'air" , (I,3).Es, en definitiva un *deus ex machina* - a la medida de la comedia: un dioscito do-méstico que, al final, la verdad siempre desenmascara -aunque algunos personajes no se lo crean:

"Laisse-moi faire, la machina est trouvée. Je cherche seulement dans ma tête un homme qui nous soit affidé, pour jouer un personnage dont j'ai besoin ". (I,5).

Ahora bien, de nada sirve, a pesar de todo, tanta astucia y tanto enredo. La solución del conflicto camina casi siempre por senderos secretos que uno no sabe si pertenecen al azar o pertenecen al cielo; o si pertenecen al azar que se aloja en los cielos.

"SILVESTRE -Le hasard a fait ce que la prudence des pères avait dé-libéré. [...]

ARGANTE - Venez, mon fils vous réjouir de l'heureuse aventure de votre mariage. Le Ciel [...]

SYLVESTRE -O Ciel! que d'aventures extraordinaires!" (III, 11).

Scapin, el azar, el cielo, los cielos... cuántas aventuras extraordinarias inútiles ("OCTAVE - Non, non mon père, toutes vos propositions de mariage ne serviront de rien. Je dois lever le masque avec vous...", III,11), cuando, en definitiva, de lo que se trataba era de algo tan simple y tan complicado como la defensa del ejercicio de una libertad verdadera para todos; pero, en el fondo, demos "gracias al cielo, que siempre obra lo mejor", aunque lo mejor les venga a los hombres a costa de la mujer.