

La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés

Esperanza Martínez Dengra
Universidad de Granada

Introducción

Jean-François MARMONTEL (1723-1799) fue un escritor prolífico, que tocó todos los géneros literarios y, aunque su fama ha quedado eclipsada por figuras más insignes, llegó a ser un escritor conocido y respetado, que colaboró en *L'Encyclopédie* y ocupó un sillón en la prestigiosa Academia Francesa. Fue también un importante crítico y es, fundamentalmente, en sus trabajos de teoría literaria donde tiene un papel más destacado. En 1787 publicó sus *Éléments de Littérature*, obra imprescindible para conocer las ideas literarias del siglo XVIII. En la estética de este enciclopedista imperaron los aspectos esenciales del gusto clásico francés junto con las innovaciones que caracterizaron al Siglo de las Luces.

En los siglos XVII y XVIII, las tres unidades de acción, lugar y tiempo no eran las únicas que constituían las reglas del teatro. Los teóricos conocían otras, las que conciernen a los temas y a los personajes, *las bienséances* o conveniencias, la verosimilitud, etc. Pero es cierto que las tres unidades aparecen como la regla de las reglas, como el fundamento mismo de su regularidad. Conviene precisar que estas normas, que en Francia se impusieron de 1630 a 1640, tuvieron su origen en Italia, no en tierra gala, y, como indica Jacques Scherer, siempre se prefirió la presentación de los hechos a su relato: “Malheureusement plusieurs principes qu'ils tiennent pour essentiels prohibent souvent la représentation de l'action: le souci de respecter l'unité de lieu, la nécessité d'observer les bienséances et les vraisemblances écartent de la scène nombre de spectacles. Les récits seront donc fréquents dans le théâtre classique” (Scherer, 1968: 229).

Francisco Ruiz Ramón, en lo que se refiere a las unidades temáticas en el teatro español, señala: “La única unidad dramática real es la de la acción y ésta

es la que Aristóteles señaló como importante en su *Poética*; las otras dos, la de tiempo y la de lugar, no corresponden a la esencia del drama, y son artificiales. Su equiparación con la unidad de acción, y hasta formar con ella la célebre tríada que tantas polémicas suscitó a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento. En 1534 Giraldi Cintio menciona la unidad de tiempo, fijada por Segni (1549) en veinticuatro horas; en 1550 Maggi señala la unidad de lugar. En 1570 Castelvetro, uniendo las tres, las propone, dogmáticamente, como normas intagibles de la pieza teatral. Los dramaturgos españoles del siglo XVI no acostumbraron a observarlas en la práctica. Los dramaturgos del XVII rechazaron teórica y prácticamente las unidades de tiempo y lugar y respetaron en teoría siempre y en la práctica casi siempre, la unidad de acción [...] A la artificiosa preceptiva italiana, estribada en un concepto rígido de la creación dramática, opusieron los españoles una preceptiva natural fundada en el concepto base de la comedia nueva, de la libertad de la creación artística” (Ruiz Ramón, 1979: 131-132).

En tierra gala, la mayor rigidez en lo que se refiere a la estricta observancia de las tres unidades la encontramos en el siglo XVII. A este propósito, recordemos la famosa frase de Nicolas Boileau, en su *Art Poétique*, obra que fue considerada como el código de una época. A pesar de sus eclecticismos y contradicciones, es una gran expresión programática del espíritu de su tiempo:

Qu'en un lieu, qu'en un seul jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre accompli (1966, chant III: 170).

Durante el siglo XVIII comienzan a romperse estos cuadros rígidos. La primera voz que se levanta en contra de las unidades es la de La Motte, que lleva su crítica muy lejos: ninguna de las tres unidades se le escapa. Por su parte, posteriormente Marmontel también critica duramente las unidades. Si bien mantiene la unidad de acción, ya que es la única que considera ciertamente necesaria, es muy severo con la unidad de lugar, y no sólo es partidario de un cambio de lugar sino que incluso casi llega a suprimir esta regla. En cuanto a la unidad de tiempo, la basa fundamentalmente en la idea de la verosimilitud: a él le gustaría que la duración ficticia de la acción pudiera limitarse al tiempo del espectáculo, aunque no le importaría que se prolongase más. Según Pierre Peyronnet, toda esta serie de cambios que empiezan a producirse se deben a que: “Le renouvellement de l'inspiration entraîne un changement dans l'état d'esprit des créateurs et des spectateurs: les sujets des pièces, les lieux de l'action, brisent les cadres rigides des unités classiques” (Peyronnet, 1974: 48). Evidentemente, esto es normal y consecuencia de la evolución de las técnicas y de los gustos. Son numerosos los escritores y críticos que estudian la preceptiva de las tres unidades dentro del teatro clásico. Nosotros vamos a ver cómo se ocupa Marmontel de ellas y contrastaremos sus opiniones con las de otros autores.

1. Unidad de acción

La única manera objetiva de estudiar la técnica de la acción tendría que ser partiendo de diversos estudios acerca de ella. Desgraciadamente, este trabajo no se lleva a cabo en el siglo XVII ni más tarde, ya que las famosas *reglas* aparecen muy pronto para aportar sus vagos imperativos y sus problemas mal comprendidos. En lugar de reflexionar acerca de la acción como intriga, en el siglo XVII, se discute acerca de la *unidad de acción*, sin saber con la suficiente precisión qué se entendía por acción y, sobre todo, qué se entendía por unidad. Por otra parte, la unidad de acción es, como veremos, extremadamente equívoca y recubre varias nociones diferentes. Además, esta regla está unida tradicionalmente, desde el primer tercio del siglo XVII, a sus dos hermanas: las unidades de tiempo y de lugar; y esta asociación no hace sino oscurecer los problemas, ya que es artificial: el paralelismo entre las *tres unidades* es ilusorio, pues la acción, el tiempo y el lugar son para el autor dramático temas de reflexión que se sitúan en planos diferentes e intervienen incluso, según toda verosimilitud, en momentos diferentes de su trabajo de composición. Por ello, hacemos nuestras las palabras de Jacques Schérer, cuando apunta con gran lucidez y conocimiento: “Pourtant le bloc des trois unités, qui satisfait à la fois le goût classique de la symétrie et les exigences mnémotechniques d'une certaine pédagogie, se rencontre sans trop de fissures depuis l'époque de Louis XIII jusqu'au romantisme et au-delà, et se survit encore aujourd'hui dans de trop nombreux manuels scolaires” (Scherer, 1986: 91).

De todas formas, conviene señalar que la *unidad de acción* aborda mucho más que las otras dos el fondo mismo de la obra dramática, particularmente el nudo y tiene sobre las otras unidades una prioridad lógica, de ahí que esta unidad sea la que menos se cuestione, ya no sólo en el siglo XVII sino también en el siglo XIX. En el siglo XVII no hay una definición clara de esta unidad y tampoco se sabe muy bien en qué consiste, hay que esperar hasta el siglo XVIII para encontrar una buena definición y, en este sentido, hay que afirmar rotundamente que Marmontel es uno de los que mejor y con mayor precisión ha comprendido, analizado y definido esta unidad. La primera y la más frecuente de las equivocaciones, que encontramos a lo largo del siglo XVII, en lo que concierne a la *unidad de acción*, resulta de la confusión de la *unidad* con la *simplicidad*. No obstante, una acción aunque sea una, no es necesariamente simple: se dice que hay unidad en el conjunto, cuando las diferentes partes que la componen forman un todo. La confusión entre unidad y simplicidad en Francia, se fundamenta principalmente en dos textos célebres que parecen definir la unidad ateniéndose a la idea de simplicidad. El primero es *Le Préface de Bérénice* de Racine, en donde encontramos las palabras *simple* y *simplicité* ocho veces en algunas páginas, mientras que la palabra *unité* no aparece. El segundo texto, generalmente alegado en favor de la simplicidad, es el pasaje de Boileau (1966, chant III: 170), ya mencionado: “Qu'en un lieu, qu'en un seul jour, un seul fait accompli”. Hemos de decir que es

equívoco, ya que *un seul fait* puede tener varias consecuencias y ser llevado por varias causas. Todo ello justifica el gusto de Boileau por la simplicidad. Recordemos que para Aristóteles, la simplicidad no es más que una variedad de la unidad: “La tragedia es la imitación de una acción completa y entera, y que tenga una cierta extensión” (1948: 32 y 37).

De estas ideas resulta que la *acción* de una pieza dramática bien construida debe caracterizarse, en la época clásica francesa, no necesariamente por su simplicidad sino por su unidad. En otros términos, la acción debe ser llamada no *una*, pues este adjetivo es equívoco y puede que sólo signifique *simple*, sino *unificada*. El lenguaje favorece aquí la confusión de las nociones, puesto que al nombre *unité* corresponden los adjetivos *un* y *unifié*; pero es al segundo de estos adjetivos al que, sin darse a veces cuenta, se referían los teóricos dramáticos. De esta manera, sería mejor hablar de *unificación de acción* más que de *unidad de acción*. Expresado de otra manera, es necesario que para que la acción sea *unificada* se pueda suprimir algún elemento sin que la obra sea ininteligible, que todos los elementos útiles sean presentados de una manera continua desde la exposición al desenlace, y que todos estos elementos vayan encadenados, como dice Aristóteles “según la verosimilitud o lo necesario” es decir, sin ser llevados por una pura casualidad” (1948: 32 y 37).

Pierre Corneille, en su *Discours des trois unités*, reflexiona de la siguiente manera acerca de esta unidad: “Je tiens donc, que *l'unité d'action* consiste, dans la comédie, en l'unité d'intrigue, ou d'obstacle, et en l'unité de péril dans la tragédie [...] Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin; et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination” (Corneille, 1971: 57).

Marmontel estudia las unidades, dentro de sus *Éléments de Littérature*, en el artículo UNITÉ (1846, tome III: 419). Comienza diciendo que no se da una idea justa y precisa de unidad cuando se la define como: “Une qualité qui fait qu'un ouvrage est partout égal et soutenu”. A su juicio, una obra de un tono adecuado y conveniente, de un estilo análogo al tema, que no ofrezca ninguna negligencia y que de un extremo al otro sea igual, como el estilo de La Bruyère, es una obra igual y sostenida, aunque no hay unidad. Acerca de la unidad de acción, la dificultad consistía en saber cómo la misma acción puede ser una sin ser simple, o compuesta sin ser doble o múltiple. Pero, si recordamos la definición que nos da de acción, se podrá juzgar rápidamente cuáles son los incidentes, los episodios que pueden entrar en ella sin que la acción deje de ser *una*. Insiste, de nuevo, en la idea de acción: “L'action est le combat des causes qui tendent ensemble à produire l'événement, et des obstacles qui s'y opposent” (Marmontel, 1846, tome III: 419). Una batalla es una, aunque cien mil hombres de un lado y cien mil del otro balancen el acontecimiento y se disputen la victoria: ésta es la imagen de la

acción. El acontecimiento no es más que uno y los agentes, por mucho que se multipliquen, todos tienden al mismo fin, de modo que la acción es una. Por consiguiente, veamos cómo la define: “Pour avoir une idée juste et précise de *l'unité d'action*, il faut prendre l'inverse de la définition de Dacier, et dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action, mais au contraire, que l'action principale d'un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on emploie comme incidents ou épisodes” (Marmontel, 1846, tome III: 420).

El español Ignacio de Luzán, en su *Poética* (1737), emplea unos argumentos bastante parecidos a los de Marmontel para explicar todos los detalles que se refieren a esta unidad: “Enseña, pues, Aristóteles que la fábula ha de ser una. Lógrase esta unidad, en los poemas épicos o dramáticos, con *la unidad de acción* en ellos representada, la cual unidad consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión” (Luzán, 1974: 340-341). A continuación, nos pone el ejemplo del poema épico *Jerusalén* (en 20 cantos y cuya acción se sitúa en la época de la primera Cruzada) del italiano Torcuato Tasso para demostrar que todas las cosas aunque varias, se vienen a unir en un punto, que es la conquista de Jerusalén, conspirando todas a un mismo fin, mirando todas a un mismo blanco, y, con su recíproca trabazón, formando una perfecta unidad.

La unidad de acción es la única que mantienen la mayoría de los autores. En este sentido, apunta Hegel (1947: 148): “La única regla verdaderamente inviolable es la concerniente a la unidad de *acción*. Pero, ¿en qué consiste esta unidad? Toda acción, en general, debe tener un fin determinado”.

Por su parte, el español Lope de Vega, que niega rotundamente la unidad de tiempo y que no dice nada de la unidad de lugar, (invento de los aristotélicos del Renacimiento, y no mencionada por Aristóteles) dedica 7 versos a la unidad de acción ya que, en este caso, sí está de acuerdo con la tradición aristotélica:

Adviértase que sólo este sujeto tenga
una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe del todo (en Rozas, 1976: 187).

Ya en una época mucho más posterior como es el romanticismo, Victor Hugo que critica tan duramente las unidades en su *Préface de Cromwell* (1827), no cuestiona en absoluto la validez de la mencionada unidad: “Nous disons deux et non trois unités, *l'unité d'action* ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause” (Hugo, 1968: 66).

2. Unidad de tiempo

Las exigencias de la unidad de tiempo, a diferencia de las de la unidad de acción, son más simples y más fáciles de enunciar. Todo consiste en exigir que los acontecimientos representados en la obra dramática se desarrollen en un período de tiempo limitado. Que el tiempo máximo impuesto para esta unidad sea de veinticuatro horas o de doce, de treinta o de tres horas poco importa, ya que el contenido de la unidad de tiempo no es modificado en el siglo XVII. La idea de limitar la duración de los acontecimientos, representados en escena, no es nueva. La encontramos en los trágicos griegos y en los autores dramáticos del Renacimiento italiano, cuya obra era conocida y había adquirido reputación en toda Europa. En Francia, la limitación del tiempo teatral aparece en el siglo XVI tanto en los teóricos como en los autores dramáticos. Pero la necesidad de esta limitación sólo era aceptada por un grupo muy reducido de críticos o de eruditos, de lectores o de espectadores ya que, a principios del siglo XVII, los autores conceden un tiempo casi ilimitado a las acciones dramáticas.

Efectivamente, el período preclásico francés, poco sensible a las innovaciones de los doctos del Renacimiento, continúa concibiendo la acción como la reproducción de una larga serie de acontecimientos complejos que exigen, naturalmente, mucho tiempo para desarrollarse. Esta lentitud de la acción se manifiesta particularmente por la costumbre, frecuente en la Edad Media y que sobrevive en los treinta primeros años del siglo XVII, de dividir la obra en varias *jornadas* con cinco actos cada una. Francia, a partir de los años 1620-1630 aproximadamente, renuncia a esta costumbre considerada como “bárbara” por los clásicos. La literatura, que tiene la ambición de igualar o de sobrepasar las obras maestras antiguas o italianas, intenta evidentemente igualarlas, y para conseguirlo forzosamente tropieza con las exigencias de las normas dramáticas. Todas las consideraciones, relativas a la unidad de tiempo, reposan en el pasaje que Aristóteles dedica al problema del tiempo dramático del ideal de verosimilitud: “La tragedia se esfuerza por encerrarse, tanto como es posible, en el tiempo de una sola revolución del sol o de sobrepasarlo muy poco” (Aristóteles, 1948: 34).

Esta afirmación ha hecho derramar mucha tinta y ha provocado, lógicamente, gran cantidad de libros. Los comentaristas se preguntan si esta revolución del sol, debe entenderse de veinticuatro horas o solamente del día artificial, que es de doce horas. Estas discusiones, poco considerables, van a adquirir su verdadero significado con la introducción de la noción esencial de la doctrina clásica, la de *verosimilitud*. Aplicada al tiempo, la verosimilitud exige que la duración de la acción representada no sea desmesuradamente más larga que la duración real de la representación, que es de dos o tres horas. Esta idea excluye, sin contestación posible, las acciones que duran meses o años. La aplicación estricta de la idea de verosimilitud acabará exigiendo que la duración, representada en la obra, coincida exactamente con la duración real de la representación teatral. Hemos de reco-

nocer que tal ideal es bastante difícil de realizar. Por consiguiente, será presentada por los teóricos franceses de la segunda mitad del siglo XVII como un límite de tiempo al que hay que intentar acercarse si se puede. La aplicación de la unidad de tiempo lleva consigo una cierta dificultad y los autores del siglo XVII no siempre la llevaron a cabo a la perfección. Corneille, en sus primeras obras, se debate entre la obediencia a la regla y el desprecio a la misma. Así por ejemplo, *Mélite* dura quince días; *La Veuve* y *La Galerie de Paris* duran cinco días cada una de ellas. En la obra *Le Cid*, aunque guarda la unidad de acción es una obra cargada de incidentes, por lo que resulta inverosímil que tantos incidentes sucedan en veinticuatro horas. ¿Cómo resolver esta dificultad? ¿Cómo conciliar la verosimilitud y la unidad de tiempo? La solución para Corneille, por lo menos en sus primeros escritos, consiste en escamotear el problema: bastará con no precisar la duración designada a la acción. En el tercer *Discours* vuelve a la cuestión, siempre a propósito del *Cid*: "Je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin, principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée comme au *Cid*" (Corneille, 1971: 65).

Es en el transcurso del siglo XVIII, cuando encontramos, por primera vez, una justificación de la unidad de tiempo basada en la naturaleza de la acción y no en la verosimilitud. Es ofrecida por el abate Nadal en sus *Observations sur la tragédie ancienne et moderne*: "Une raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à resserrer la tragédie dans un court espace de temps; c'est qu'en effet un poème où les passions doivent régner, et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée" (1738, tome II: 167). He aquí una definición que dista mucho de la que se fundamentaba en la teoría de los preceptistas italianos y en la cual todavía se basaban el abate d'Aubignac y Corneille, de la coincidencia del tiempo real de la representación y el tiempo ficticio de la acción. En este texto esencial del abate Nadal, la tragedia es concebida como una crisis y es porque la tragedia es una crisis, por lo que esta unidad tiene que respetarse y no por lo que Aristóteles ha dicho acerca de ella. Cuando la unidad de tiempo reviste su forma perfecta, es decir, cuando la acción es una crisis, cuya duración no sobrepasa el tiempo de la representación, no hay dificultades. Pero en todos los otros casos que, en la primera mitad del siglo XVII, son los más numerosos, la diferencia entre el tiempo representado y el tiempo real plantea un problema: hay un excedente de tiempo que es preciso, en alguna manera, disimular, perder de una manera u otra, si se tiene la gran preocupación de cumplir con la idea de *verosimilitud*.

En lo que se refiere a la duración de la unidad de tiempo, Marmontel es un claro partidario de ajustar esta unidad a la idea de *verosimilitud*: "Il serait donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle [...] De l'aveu des Grecs, elle pouvait comprendre une demi-révolution du soleil, c'est-à-dire un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures; et le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence"(1846, tome III: 424-425).

Esta definición viene a coincidir con lo que expresa Ignacio de Luzán acerca de la misma: “La *unidad de tiempo* consiste en fingir que dure la acción tanto como la representación; y como ésta se hace ordinariamente en tres o cuatro horas, éste será el término establecido para la duración de la fábula. No obstante, podrá el poeta alargarse, sin escrúpulo, una o dos horas más, porque el auditorio no mide tan exactamente el tiempo de la acción que ésta no puede exceder (como no sea mucho) a la representación” (1974: 346).

Como sabemos, los teóricos basan sus doctrinas en las observaciones de Aristóteles acerca de la duración de la acción dentro de la tragedia, que no debe exceder de un día. Aunque, en principio, Marmontel está de acuerdo en que se conceda el espacio de tiempo ficticio de la acción y, que esto sería suficiente dada la rapidez y el calor progresivo que debe tener la acción dramática, añade que: “Il doit au moins être permis de supposer qu'il s'est écoulé plus d'un jour si un beau sujet le demande” (1846, tome III: 425).

Marmontel reconoce que los españoles y los ingleses han llevado hasta el exceso esta licencia, permitiendo que sucedan años enteros en el espacio de tres horas. Ciertamente, Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), dedica 23 versos a la unidad de tiempo, ya que la niega rotundamente y, por tanto, necesita aclarar y captar benevolencia. Veamos algunos de los versos más significativos que dedica a esta unidad:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escribe historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá tener en las distancias
de los dos actos, o, si fuera fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
que no vaya a verlas quien se ofende.
Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en tal cosa
que un día artificial tuvo de término (en Rozas, 1976: 187-88).

Como podemos observar, dentro de la libertad en el manejo del tiempo y del espacio, justificada siempre con razones psicológicas o sociológicas, hay una cierta disciplina dentro de la comedia del Siglo de Oro Español. Lope de Vega, por ejemplo, recomienda -acabamos de verlo- que la acción debe suceder en el menor tiempo posible.

3. Unidad de lugar

En lo que se refiere a la unidad de lugar, a diferencia de las otras dos, conviene recordar que Aristóteles no dice nada acerca de ella en su *Poética*. Los primeros teóricos italianos tampoco apuntan nada. Es, en 1630, según Bray (1957: 257), cuando se la encuentra mencionada por primera vez en Francia, en el prefacio de *La Génèreuse Allemande* de Mareschal, y se atiende a las exigencias de la verosimilitud: la escena sólo deberá estar representada en los lugares en donde los personajes pueden estar con verosimilitud durante el tiempo que dure la acción. En este caso, la unidad de lugar estará subordinada a la de tiempo. Por otra parte, las condiciones de la puesta en escena y los gustos del público hacen muy difícil la estricta observancia de la unidad de lugar. Numerosos autores del siglo XVII, que se acomodan muy bien a las otras dos unidades, no cesan de gemir contra las barreras que impone la unidad de lugar.

Debido a la dificultad de respetar por entero esta unidad, a veces, es descuidada incluso por los autores dramáticos experimentados. En 1678, posterior pues a toda obra de Pierre Corneille y a la obra profana de Racine, Thomas Corneille hace representar su *Comte d'Essex* en donde esta unidad es totalmente violada, lo cual no impide que la tragedia tuviese un gran éxito. Asimismo, en 1695, Boyer publica su tragedia *Judith*, en la cual tampoco se respeta esta unidad. De manera que la *unidad de lugar* no aparece jamás como imperativo categórico al que hay que sacrificarlo todo, se hacen acomodaciones con ella. Durante el primer tercio del siglo XVII, no se tiene ninguna preocupación por unificar el lugar y la acción se transporta, en función de las necesidades de la intriga y el gusto del espectáculo variado, por los países más diversos. El dramaturgo Hardy ofrece numerosos ejemplos de esta técnica arcaica en la que la geografía de su teatro es muy vasta. Esta libertad, en lo que atañe a la unidad de lugar, provoca numerosas críticas y se la condena en términos enérgicos.

La evolución de la unidad de lugar entrará en una segunda etapa cuando es conceptualizada como excluyendo de escena la representación de lugares demasiado alejados los unos de los otros, pero como abarcando la de lugares lo bastante próximos para que se pueda pasar rápidamente y sin hacer un verdadero viaje de uno a otro. Así, por ejemplo, diversos lugares situados en el recinto de una misma ciudad o en los alrededores inmediatos, o incluso diversas localidades de una región de pequeña dimensión. El autor dramático que domina este período de la historia de la unidad de lugar es Jean Mairet, que hasta el gran acontecimiento del *Cid* es considerado como el más importante. En su *Sophonisbe* (1634), Mairet aplicaba escrupulosamente las reglas: “Massinisse en un jour vainc, aime et se marie”. Esta obra, acogida con entusiasmo, contribuyó a fijar la fórmula de la tragedia. Poco a poco, las unidades parecieron indispensables al público cultivado.

De todas formas, la teoría de esta unidad se hará en 1639, bastante tarde, pues ya se comienza a formar un ideal de dicha unidad más exigente. Es La

Mesnardière el que expresará, en su *Poétique*, las ideas de Mairet en este punto: “La scène désigne pour l'ordinaire une ville tout entière, souvent un petit pays et quelquefois une maison” (La Mesnardière, 1639, chap. XI: 412).

Corneille se basará con frecuencia en la concepción de la unidad de lugar de Mairet no solamente, como casi todos sus contemporáneos hasta 1640, sino incluso más tarde. Su *Veuve* (1634) extiende el lugar incluso por toda una ciudad, lo que es normal en este período. Asimismo, en *Le Menteur*, la unidad de lugar se desarrolla por todo París. En 1640, el procedimiento permite, por primera vez en la tragedia, reducir el lugar de la acción a una única sala de un palacio o una casa. Este resultado lo vemos en dos tragedias representadas en este mismo año. La primera es *Zénobie*, tragedia en prosa del abate d'Aubignac. La otra es *Horace* de Corneille, que presenta un esquema de acontecimientos diferentes. Precisamente, éste último, reflexionando acerca de esta unidad, expresa lo siguiente: “Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles” (Corneille, 1971: 67-68).

Tras toda esta serie de cambios y evoluciones, se llega a la tercera y última etapa de la unidad de lugar en la que por fin adquiere su forma perfecta y la única verdaderamente clásica en el sentido del término. Se la puede definir por la exigencia siguiente: el lugar representado en escena deberá reproducir exactamente el lugar único y preciso en el que la acción debe tener lugar. El abate d'Aubignac (1927, livre II, chap. VI: 100-101), con su rigor ordinario, es el teórico de esta unidad clásica que se funda en la idea de la *verosimilitud*: “Il faut absolument que le lieu où paraît un acteur soit l'image de celui où lors agissait le personnage qu'il représente. Le lieu ne peut pas changer dans la suite du poème, puisqu'il ne change pas dans la suite de la représentation. Il est contraire à la vraisemblance qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents”.

A partir de 1640, los autores dramáticos se esfuerzan por respetar esta unidad de lugar en el sentido más estricto, colocando la acción en una misma sala. Esta práctica es casi universal en todos los autores a finales del siglo XVII. No obstante, la reducción del decorado a una única sala o a un solo lugar, en ocasiones, sólo resuelve el problema aparentemente. ¿Es siempre verosímil que, en la realidad, los personajes se encuentren en el único lugar representado en escena? Entre todos los autores del siglo XVII, Corneille es el que mejor vio la dificultad que conlleva la estricta observancia de esta unidad, por ello prefiere concederse mayor libertad. En el tercer *Discours* de 1660, expone la manera más clara y más completa acerca del lugar de la escena. Su reflexión es la siguiente: “Les juri-consultes admettent des fictions de droit; et je voudrais, à leur exemple, introdui-

re des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine ou de Pulchérie dans *Héraclius*; mais une salle dans laquelle ouvrent ces divers appartements” (Corneille, 1971: 68).

En opinión de Jacques Scherer (1986: 195), la búsqueda de esta unidad en la época clásica no es solamente larga y difícil, ya que choca a cada instante con fuerzas poderosas, es también vana y no alcanza apenas resultados tangibles. A menudo, sólo se llega a una unidad de lugar *postiza* que comprende un solo decorado, pero no un único lugar verdadero y verosímil. Cuando se llega a la rigurosa unidad de lugar, esta conquista es más costosa que provechosa. Corneille lo había intuido con claridad, y ciertamente que se metió en esta vía impulsado por su época, pero sin creer en el éxito final. De todas formas, a partir del momento en que se entraba en guerra contra la pluralidad de las acciones y, sobre todo, contra la duración excesiva del tiempo representado, era lógico que se combatiese la pluralidad de los lugares. A este respecto, se cita generalmente a Racine como al autor clásico que mejor respeta la unidad de lugar así como las otras reglas clásicas. Hemos de señalar que las reglas y las unidades valen para Racine no sólo porque formalizan lo aceptado como verosímil, sino porque le sirven muy bien para estructurar su obra, que no es sino un desarrollo del lenguaje, en discursos análogos de tono y complementarios de sentido. En el teatro raciniano la tragedia radica en el conflicto insoluble de pasiones y voluntades, con el presupuesto de la sagrada libertad para no sometarse a la voluntad ajena -y el suicidio como última instancia liberatoria-. Añadiremos que la unidad de lugar es perfecta en *Iphigénie* y *Phèdre*. En cuanto a *Bérénice*, esta tragedia es por la unidad de lugar así como por los demás aspectos de la dramaturgia una obra maestra, un ejemplo y un modelo.

Como ya indicamos al comienzo de esta unidad, Aristóteles no menciona nada acerca de ella. Así, en *Las Euménides* de Esquilo y en el *Áyax* de Sófocles, cambia el lugar de la escena. Tal vez por ello es por lo que Hegel lanza esta crítica no solamente contra esta unidad, sino también contra los franceses: “La ley que prohíbe cambiar de lugar durante el curso de una acción dramática es una de esas reglas estrechas que los franceses han sacado de la tragedia antigua” (Hegel, 1974: 147).

Efectivamente, en lo que atañe al teatro español del Siglo de Oro, veamos lo que manifiesta Francisco Ruiz Ramón (1979: 132): “Naturalmente, en lo que se refiere al espacio, el dramaturgo opera sobre el supuesto convencional -convenido con su público- de que el escenario no es un espacio físico, sino dramático, es decir, dinámico, a diferencia del escenario del drama clásico francés. El tratamiento del espacio en el teatro nacional está más cerca de la escena medieval que de la renacentista, sino que en lugar del minucioso realismo simbólico del escenario medieval, nos encontramos con un espacio impresionista, porque se ha sustituido la técnica de la yuxtaposición y copulación, por una técnica de

subordinación. En efecto, cada lugar dramático, no físico, está subordinado al dinamismo de la acción”.

Prueba de ello, es que los propios poetas antiguos no han seguido esta regla en el sentido estricto o francés. Por su parte, el arte dramático moderno que, cuando debe representar una rica sucesión de colisiones, personajes o acontecimientos episódicos -en general, una acción muy compleja-, también necesita en lo exterior de más amplio espacio, aún puede plegarse menos al yugo de la identidad absoluta de la rigurosa unidad de lugar. Marmontel, reflexionando acerca de esta unidad, piensa que la misma continuidad de la acción que, en los griegos, unía unos actos a otros, y que obligaba a la unidad de tiempo, no debería haber permitido el cambio de lugar. De todas formas, como acabamos de señalar, los griegos se permitieron licencias como en *Las Euménides*, donde el segundo acto tiene lugar en Delfos y el tercero en Atenas. La comedia, sin embargo, podía permitirse mayor libertad en el cambio de lugar. Nuestro crítico tiene ideas bastante modernas en lo que se refiere a la unidad de lugar, y no sólo es partidario de un cambio de lugar, sino que incluso casi llega a suprimir esta regla: “Non seulement je regarde le changement de *lieu* comme une licence permise; mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte est une absence des acteurs et des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre; et les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils sont partout où se passe l'action: si elle change de lieu, ils changent avec elle” (Marmontel, 1846, tome III: 426). A su juicio, lo que debería ser verosímil es que la acción hubiese podido desplazarse y para ello es necesario un intervalo. Sin embargo, casi nunca se produce entre una escena y otra, sino que es solamente de un acto a otro donde puede operarse el cambio de lugar y ello gracias al entreacto: “La plus longue durée qu'on suppose à l'entr'acte est celle d'une nuit; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance qu'il soit permis de supposer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre” (Marmontel, 1846, tome III: 426).

Parece evidente que el criterio de la verosimilitud, del realismo en el teatro, de la aproximación a la verdad e imitación de la realidad, es lo que hace que Marmontel defienda la posibilidad del cambio de lugar, siempre que se haga entre actos para que haya un intervalo y se dé la impresión de que tal cambio ha sido posible. Las poéticas del siglo XVIII defienden un concepto del teatro en el que éste debe ser un espejo de las costumbres, debe imitar la realidad y vuelven una y otra vez al concepto de la *mímesis* aristotélica. Por su parte, Marmontel razona de una manera que nos parece sumamente lógica y acertada en lo que atañe a la mencionada unidad, apuntando que, al querer ceñirse y ajustarse demasiado a ella, se falta a otras reglas: “On voit même que les poètes qui ont voulu s'astreindre à l'unité de *lieu* rigoureuse ont bien forcé l'action d'une manière plus opposée à la vraisemblance que ne l'eût été le changement de lieu” (Marmontel, 1846, tome III: 426-427).

Por otra parte, e insistiendo en esta misma idea, en su artículo *Décoration*, se queja de la tiranía que supone el tener que someterse obligatoriamente a la observancia de la unidad de lugar: “Règle gênante, qui interdit aux auteurs un grand nombre de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler” (Marmontel, 1846, tome I: 398).

La idea expresada anteriormente por Marmontel, cuando afirma que al querer respetar demasiado esta unidad se cometen otras faltas en contra de la verosimilitud, la vemos expresada en la dura crítica que La Motte lanza contra esta unidad: “Loin que *l'unité de lieu* soit essentielle elle prend ordinairement beaucoup sur la vraisemblance. Il n'est pas naturel que toutes les parties d'une action se passent dans un même appartement ou dans une même place” (1754, vol. IV: 38-39).

Para Marmontel, la mayor ventaja del cambio de lugar es la de: “Rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auraient pu se retracer qu'en récit” (1846, tome III: 428). Justamente, la invención de estos cuadros es una parte esencial del genio del poeta, pero no es la única ni la más importante, si recordamos que para nuestro crítico la tragedia es la descripción del juego de las pasiones y no del juego de la tramoya. Marmontel nos ofrece excelentes lecciones en cuanto a las unidades. A su entender, el desarrollo psicológico de la acción, el juego de los intereses y de las pasiones de los personajes es lo más importante en una obra dramática y lo que más interesa a los espectadores inteligentes. Además, sabe y conoce que la regla clásica de las unidades no se ha considerado indispensable en todos los países ni en todas las épocas, pues en la época anterior a Corneille se prohibía esta unidad de lugar: “On n'a pas toujours, ni partout, reconnu comme indispensable la règle des unités; on sait que sur le théâtre anglais et sur le théâtre espagnol elle est violée en tous points et contre toute vraisemblance. Il en était de même sur notre théâtre avant Corneille; et non seulement *l'unité de lieu* n'était pas observée, mais elle y était interdite” (Marmontel, 1846, tome III: 429).

Terminamos este capítulo con la aguda crítica que Victor Hugo, en *Le Préface de Cromwell*, lanza en contra de las unidades de tiempo y de lugar: “*L'unité de temps* n'est plus solide que *l'unité de lieu*. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule” (Hugo, 1968: 68-69).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (1948): *El Arte poética*. Buenos Aires: Austral.

AUBIGNAC, François Hedelin, abbé d' (1927): *La Pratique du théâtre*. Ed. Pierre Martino, París: Champion.

- BOILEAU, Nicolas (1966): *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- BRAY, R. (1957): *La formation de la doctrine classique en France*. París: Nizet.
- CORNEILLE, Pierre (1971): *Oeuvres complètes*. París: Garnier Frères, tomo I.
Ed. de Georges Couton.
- HEGEL, G.W.F. (1974): *Poética*. Argentina: Espasa Calpe.
- HUGO, Victor (1968): *Préface de Cromwell*. París: Garnier-Flammarion.
- LA MESNARDIÈRE, Jules de (1639): *La Poétique*. París: Sommaville.
- LUZÁN, Ignacio (1974): *Poética*, Madrid: Cátedra.
- MARMONTEL, Jean-François (1846): *Éléments de Littérature*. 3 volúmenes,
París: Librairie de Firmin Didot Frères.
- NADAL, abbé Augustin (1738): *Oeuvres mêlées*. París: Briasson, 22 vols.
- PEYRONNET, Pierre (1974): *La mise en scène au XVIIIe. Siècle*. París: Nizet.
- ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid: S.G.E.L.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1979): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- SCHERER, Jacques (1986): *La dramaturgie classique en France*. París: Nizet.