

La comedia en el siglo XVIII francés

Esperanza MARTÍNEZ DENGRA

Universidad de Granada

0. Introducción

Nuestro trabajo se basa en la figura del enciclopedista 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 su papel más destacado. Sus *Éléments de Littérature* constituyen una obra imprescindible para conocer las ideas literarias de su época.

Confrontamos las opiniones de Marmontel con las de dramaturgos y preceptistas de la época, definiendo el género cómico y marcando las diferencias con los modelos clásicos. Observaremos que Marmontel se nos presenta más como un humanista de primera fila que como un crítico de alta envergadura, y en su estética compagina tradición e innovación.

1. Definición y análisis de lo cómico

En el diccionario *Le Nouveau Petit Robert* (Rey-Debove, 1993: 410), encontramos una definición de lo cómico que nos parece una de las más completas con una serie de términos que iremos desarrollando a lo largo de nuestro estudio:

COMIQUE: 1. Qui appartient à la comédie. Pièce comique. Le genre, le style comique. 3. Le comique: le principe du rire, le genre comique et par ext. la comédie. Le haut comique. Le comique de caractère, de situation. 4. Qui provoque le rire”.

Marmontel en sus *Éléments de Littérature*, en el apartado titulado COMIQUE, se ocupa de ciertos aspectos relacionados con este género. Comienza con unas

consideraciones generales -ciertamente oportunas- acerca de que el efecto de lo cómico es diferente según sean las costumbres de cada país y cada sociedad:

Ce qui est comique pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du comique résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses moeurs avec les moeurs qu'on voit tourner en ridicule, et suppose entre le spectateur et le personnage visible une différence avantageuse pour le premier (Marmontel, 1846, tome I: 319).

Para Marmontel el género cómico francés es el más perfecto de todos. Por ello, en el artículo COMIQUE (Marmontel, 1846, tome I:321), se ocupa solamente de él y lo divide, según las costumbres que describe, en: “Comique noble, comique bourgeois et bas comique”. Vamos a comenzar analizando el primero de ellos: “Le comique noble peint les moeurs des grands et celles-ci différent des moeurs du peuple et de la bourgeoisie moins par le fond que par la forme”. A continuación, señala que lo más importante para estudiarlo -y en esto coincide con la mayoría de los autores- es: “L'étude réfléchie des moeurs du grand monde, sans laquelle on ne saurait faire un pas dans la carrière du haut comique” (Marmontel, 1846, tome I: 322).

En lo que se refiere a lo “comique bourgeois”, escribe acertadamente y con gran espíritu crítico: “Les prétentions déplacées et les faux airs sont l'objet principal du comique bourgeois” (Marmontel, 1846, tome I: 323).

Y por último, se ocupa de lo “comique bas”, así llamado porque describe las costumbres del bajo pueblo y, que a su entender, puede tener: “Le mérite du coloris, de la vérité et de la gaieté. Il a aussi sa finesse et ses graces” (Marmontel, 1846, tome I: 323).

Pero, en su opinión, una división más esencial de lo cómico, se obtiene de los diferentes objetivos que la comedia se propone:

Qu'elle peint le vice, qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux: de là le comique de caractère; ou elle fait les hommes le jouet des événements: de là le comique de situation; ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes: de là le comique attendrissant (Marmontel, 1846, tome I: 316).

De estas tres clases de lo cómico, para Marmontel el primero es el más útil para las costumbres, el más fuerte, el más difícil y por consiguiente el más raro. En este sentido, elogia a Molière, el gran modelo a seguir, que captaba no sólo los extremos, sino también el núcleo de las cosas. Supo oponer las costumbres corrompidas de la

sociedad y la probidad cruel del Misántropo: entre estos dos extremos, aparece la moderación de un hombre de mundo que odia el vicio, pero que no se cree con el deber de erigirse en reformador. Por otra parte, el gran comediógrafo francés también supo reunir los dos primeros tipos de comicidad:

Mais un genre supérieur à tous les autres est celui qui réunit le comique de situation et le comique de caractère, c'est-à-dire dans lequel les personnages sont engagés par les vices de coeur ou par les travers de l'esprit dans les circonstances humiliantes qui les exposent à la risée et au mépris des spectateurs. Tel est, dans *L'Avare* de Molière, la rencontre d'Harpagon et de son fils, lorsque, sans se connaître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur (Marmontel, 1846, tome I: 317-318).

No tenemos más remedio que alabar a Marmontel por haber sabido reconocer la profundidad de lo cómico en Molière, que asocia a menudo estrechamente lo ridículo exterior -de una confusión como aquí- con lo ridículo psicológico, y revela lo uno por lo otro. Hay otro caso en el que la situación hace estallar lo ridículo psicológico, es el del Misántropo: “Quoi de plus sérieux en soi que le Misanthrope? Molière le rend amoureux d'une coquette; il est comique” (Marmontel, 1846, tome I: 322). Nuestro crítico se muestra aquí sensible a una de las técnicas cómicas de Molière: hacer resaltar lo ridículo de un hombre poniéndolo en contradicción consigo mismo.

En lo que se refiere a lo cómico “attendrissant”, se muestra bastante favorable ya que, a su juicio, puede ser más útil a las costumbres que la propia tragedia, pero como debe ser a la vez familiar e interesante, es difícil: “D'y éviter le double écueil d'être froid ou d'être romanesque: c'est la plus simple nature qu'il faut saisir” (Marmontel, 1846, tome I: 317).

Sin embargo, hay un aspecto del genio cómico de Molière que a Marmontel no le gusta mucho. Son esas licencias que se permite algunas veces, sin duda, para complacer al bajo pueblo, es “le comique grossier”: “ce défaut de tous les genres de comique” (Marmontel, 1846, tome I: 323-324). Es, en suma, la farsa la que rechaza absolutamente y es interesante señalar que parece como si deseara limitarla extremadamente:

Qu'il (le jeune auteur) laisse mettre au rang des farces *Georges Dandin*, *Le Malade imaginaire*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, et qu'il tâche de les imiter [...] Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche, combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats (Marmontel, 1846, tome I: 322-323).

Se tiene la impresión, al leer a Marmontel, que hace todo lo posible por pasar de la farsa dentro de la obra de Molière, para que así aparezca más depurada. Cuando la farsa es total o es bufonería desenfrenada, la rechaza como si fuese un error, como una concesión de mal gusto. Cuando la farsa tiene un cierto prolongamiento intelectual o psicológico, él no lo ve en absoluto, le parece un accesorio muy poco importante. Por ello, eliminar o escamotear la farsa en Molière es privarlo del aspecto esencial de su genio: el poder y la fuerza de su risa. Y Diderot tenía razón al afirmar, acordando méritos diferentes, pero comparables a estos dos polos de lo cómico de Molière: “Si l'on croit qu'il y ait beaucoup plus d'hommes capables de faire *Pourceaugnac* que le *Misanthrope*, on se trompe” (Diderot, 1968: 36).

Si Marmontel cierra así los ojos hacia el gusto de Molière por la farsa es porque, como muchos escritores de su tiempo, está más preocupado por la decencia y el moralismo que por la risa. De hecho, no juzga lo cómico como tal sino por las repercusiones morales que le supone. Su mentalidad de hombre del siglo XVIII, le conduce a apreciar lo cómico de Molière desde un punto de vista equivocado. Ello se debe, fundamentalmente, al hecho de que Marmontel es del grupo de escritores que guardaban la nostalgia del clasicismo, pero con un deseo de moralismo igual al de los teóricos del drama burgués; por eso el error de nuestro crítico es hacer a Molière moralizador mientras que sólo es moralista. Bien es cierto que el propio Molière afirma, en el prefacio de su *Tartuffe*, su deseo de corregir a los hombres. Pero son sus faltas contra la naturaleza más que aquéllas contra la moral las que quiere ante todo rectificar. Como se habrá podido comprobar, Marmontel, al analizar ciertos aspectos de lo cómico, se limita al estudio de Molière, por ello no tiene más remedio que presentar esta excusa final: “Qu'on nous pardonne de tirer tous les exemples de Molière: si Ménandre et Térence revenaient au monde, ils étudieraient ce grand maître” (Marmontel, 1846, tome I: 324).

2. Análisis de la comedia

El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (Drae, 1992: 364), en su primera acepción, la define de la manera siguiente: “COMEDIA. 1. Obra dramática en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele determinarse por alguno de éstos”.

Conviene señalar que, como precisa Pierre Voltz, en su libro *La Comédie* (1964: 7), históricamente, la Edad Media ignora el término de comedia, pero no de toda forma de literatura cómica, ya que *farces, soties, moralités...*, son obras que no se reducen a los esquemas de la comedia clásica, pero que pertenecen al género de la comedia. Por consiguiente, el término *comédie* recibe una definición teórica a partir del siglo XVI. Tal vez por ello es por lo que el Diccionario *Le Nouveau Petit Robert* (Rey-Debove, 1993: 410) es más preciso al respecto: “COMÉDIE. II (1552) Mod. 1. Pièce de théâtre ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules, des caractères et des moeurs d'une société”.

Por otra parte, normalmente la palabra comedia tiende a representar toda forma de teatro. Los dos diccionarios que hemos consultado así lo expresan claramente. El de la Real Academia Española dice textualmente (en su segunda acepción): “2. Poema dramático de cualquier género que sea”.

Por su parte, el *Nouveau Robert* señala: “1. Toute pièce de théâtre”. Así, en la época clásica francesa se dice *Je vais à la comédie* y a los actores se les llama *comédiens*. En el siglo XIX, por el contrario, el término *comédie* se restringe y actualmente tiende a desaparecer en beneficio de otro más cómodo, *pièce*; por tanto, es fácil descubrir bajo más de una *pièce* una verdadera comedia. Estas fluctuaciones en la extensión de términos, el desacuerdo casi constante entre el empleo de la palabra y la realidad del teatro cómico prueban, según Voltz (1964: 7), que: “La comédie est un genre moyen, aux catégories souples, qui se définit, par opposition aux genres plus rigoureux de la tragédie et du drame”.

Efectivamente, esto es cierto como lo comprobaremos a continuación. Además, esta falta de nitidez en la definición de la comedia es, sin duda, el origen del desprecio en el que se ha tenido a un género considerado como inferior, pero que es, al mismo tiempo, la fuente de su riqueza y de su perennidad. Para nosotros, lo más oportuno es afirmar que entre la grandeza de la tragedia y la bufonería de la farsa, la comedia es una obra media, más modesta en sus pretensiones que la primera, pero mucho más ambiciosa que la segunda.

Vamos a comenzar por la definición de Aristóteles, siguiendo con la de otras autoridades para, posteriormente, ver cómo se encuentra desarrollada en la teoría de Marmontel. Aunque el filósofo le dedica muy poco espacio a la comedia dentro de su

Poética, señala:

La comedia es el retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno; como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena (Aristóteles, 1948: 23).

En 1596, se publicó en Madrid el primero de los grandes comentarios españoles sobre Aristóteles y Horacio, *La Philosophia. Antigua poética*, de Alonso López Pinciano, obra extensa, elocuente y juiciosa, escrita en la característica manera del Renacimiento, en forma de diálogo. En ella encontramos la siguiente definición: “Comedia es imitación actiua para limpiar el ánimo de las passiones por medio del deleyte y risa” (1973, tomo 3, Epístola Nona: 17).

Por su parte, el licenciado murciano Francisco Cascales, en sus *Tablas Poéticas* (1617), escritas también en forma dialogada, presenta una definición muy semejante a la anterior:

PIERIO.- Pues ¿qué cosa es la comedia?

CASTALIO.- La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del passatiempo y risa, limpia el alma de vicios (1975, Tabla Quarta: 203).

Tanto Pinciano como Cascales defienden unos preceptos totalmente aristotélicos frente a Lope de Vega que, en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), se aleja un poco de la doctrina de Aristóteles. El *Arte Nuevo* es, en parte, una defensa de la *comedia nueva* de Lope contra sus atacantes neoclásicos, pues en España la nueva dramaturgia suscitó polémicas estéticas, a veces, no poco violentas que empezaron hacia 1605. Pero el poema es también una guía práctica, escrita por un experto, y destinada a los dramaturgos que aspirasen a complacer a un público, tan exigente desde el punto de vista teatral, como era el de Madrid en 1609. Para Lope de Vega, el fin más práctico de su obra teórica es dar consejos con el objeto de escribir nuevas obras para los antiguos “corrales”. En primer lugar, el autor debe elegir su tema sin preocuparse por si escribe o no una comedia en la que figuren reyes -éste es el punto fundamental en el que inciden otros críticos-; recuerda a sus lectores que, a pesar de todo lo que los teóricos digan sobre la separación de las clases sociales entre tragedia y comedia, Plauto incluyó al dios Júpiter en su comedia *Anfitrión*. Veamos uno de los pasajes decisivos del *Arte Nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifé,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da la naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (Rozas, 1976: 73).

Dentro de este análisis de la comedia, nos parece ciertamente oportuna la opinión de Molière, ya que es el principal representante del género cómico francés del siglo XVII. Define claramente las ambiciones de la comedia, en el año 1669, en su *Préface du Tartuffe* y dice que la comedia tiene derecho a hablar de cualquier tema, incluso religioso y de criticar a todos los grupos sociales:

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction; et rien ne reprend mieux pour la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde (Molière, 1971: 885).

Conviene presentar también aquí la definición que el español Ignacio de Luzán hace de la comedia en su *Poética*, escrita en 1737:

La comedia es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste (Luzán, 1974: 404).

Como podemos observar a la hora de analizar la comedia casi siempre se repiten las mismas constantes. Aunque la tragedia y la comedia son imitación y representación dramática, ambas difieren en algunos aspectos. La tragedia representa un hecho ilustre y grande, en el cual ordinariamente tiene parte todo un estado o reino; la comedia se ciñe a un hecho particular, que apenas se extiende más allá de un barrio. Asimismo, la tragedia nos representa las fortunas y caídas de personajes ilustres como reyes, héroes, capitanes, etc., pero la comedia introduce sólo damas, caballeros particulares, lacayos, criados, etc. Siguiendo a los antiguos y a los humanistas, Marmontel también define la comedia por oposición a la tragedia:

COMÉDIE. C'est l'imitation des moeurs, mise en action; imitation des moeurs, en quoi elle diffère de la tragédie et du poème héroïque; imitation en action, en quoi elle diffère du poème

didactique moral et du simple dialogue (Marmontel, 1846, tome I: 306).

La comedia se diferencia fundamentalmente de la tragedia por su principio, por sus medios y por su fin. Para la tragedia, la sensibilidad humana es el principio del que parte; lo patético es su medio; el temor de las pasiones funestas, el horror de los grandes crímenes y el amor hacia las virtudes sublimes son los fines que se propone conseguir. Por el contrario, al analizar estos tres mismos rasgos distintivos, señala nuestro crítico en lo que se refiere a la comedia: “La malice naturelle aux hommes est le principe de la comédie” (Marmontel, 1846, tome I: 306).

Es cierto que nos gusta ver los defectos de nuestros semejantes con una complacencia mezclada de menosprecio, cuando éstos no son ni lo bastante tristes para provocar compasión, ni lo bastante irritantes para provocar odio, ni lo bastante peligrosos para inspirar miedo. Estas imágenes nos producen risa si son descritas con sutileza, nos hacen reír si los trazos de esta maliciosa alegría, tan asombrosos como inesperados, son agudizados por la sorpresa. Y, muy oportunamente, Marmontel concluye diciendo que de:

Cette disposition à saisir le ridicule, la comédie tire sa force et ses moyens. Il eut été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique, mais on a trouvé plus facile et plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'est là l'objet ou la fin de la comédie (Marmontel, 1846, tome I: 306).

Acerca de las conclusiones y diferencias fundamentales entre la tragedia y la comedia en Marmontel, conviene señalar aquí -debido a que es una de sus aportaciones más interesantes y que en lo que se aleja de la concepción puramente clásica de la comedia- lo que apunta respecto a los personajes. Como sabemos, tradicionalmente se ha hecho una diferenciación de ambos géneros basándose en la calidad de los personajes y, se ha dicho, que en la tragedia sólo podían figurar reyes y personajes ilustres. Sin embargo como buen conocedor del teatro, a su juicio esto no es acertado y no está muy conforme con la idea tradicional de que los personajes trágicos tengan que ser siempre reyes o personas ilustres. Veamos su propio argumento cuando habla de la comedia:

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la tragédie, par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques dans l'*Amphitryon*; et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête des conjurés

(Marmontel, 1846, tome I: 306).

Tiene mucha razón cuando hace esta observación tan importante. De hecho, ya en la comedia el *Anfitrión* del comediógrafo latino Plauto, los dioses y reyes tienen los papeles principales. Por tanto, vemos una aportación fundamental en lo que se refiere a la categoría o calidad de los personajes que pasa a segundo plano y lo que distinguiría básicamente la tragedia de la comedia es el tema: sentimientos extraordinarios distinguirían al género noble frente a intereses comunes que constituirían lo cómico. Esta concepción que mantiene Marmontel de que los personajes no tienen que ser forzosamente reyes o nobles, responde de una manera esencial a las nuevas concepciones ideológicas que se están fraguando en la historia de Francia: es el triunfo de la sociedad burguesa y el ocaso de la sociedad estamental. No hay que olvidar que estamos en los albores de la Revolución francesa (1789-1799) y, como sabemos, una de las causas fundamentales de esta revolución reside en el enriquecimiento de la burguesía y en la estructura de la sociedad occidental a finales del siglo XVIII, debido a la debilidad del régimen y al acceso a la propiedad territorial de la burguesía y de una proporción bastante importante del campesinado.

Nadie podría dudar actualmente de la relación que había en el Siglo de las Luces entre la libertad económica, la política y la libertad de pensamiento y expresión. La burguesía preparaba su reinado: comerciantes, negociantes o fabricantes necesitaban ser liberados de las trabas que el mundo feudal había puesto a la producción, a la libre circulación de los bienes y a la explotación de los hombres.

Justamente, la literatura francesa del siglo XVIII ve surgir una forma dramática nueva, creada en oposición a los géneros clásicos de la tragedia y de la comedia y para responder a las aspiraciones de la burguesía que deseaba ver consagrada en el teatro la situación cada día más considerada que ocupaba en la sociedad. Así nace el drama burgués en el que los personajes ya no son reyes, ni pertenecen a la clase privilegiada de la aristocracia, sino que por el contrario - respondiendo a los nuevos tiempos- son negociantes, banqueros, etc.

Martín de Riquer y José M^a Valverde, apuntan en lo referente a la oposición entre los géneros dramáticos de la tragedia y la comedia en el teatro clásico francés:

Según la preceptiva neoclásica entonces en ascendente, tragedia y comedia se contraponían

según cuatro binarios -para decirlo de un modo ignaciano y estructuralista- por el tema: el de aquella era histórico, y el de ésta, no; por los personajes: los de aquella eran nobles, y los de ésta, medios o modestos; por el desenlace: el de aquella era desgraciado y el de ésta, feliz; por el estilo: el de aquella era elevado, y el de ésta, familiar (Martín de Riquer y José M^a Valverde, 1984: 74) .

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1948) *El Arte poética*, Austral, Buenos Aires.
- CASCALES, Fr. (1975) *Tablas Poéticas*, Espasa Calpa, Madrid.
- DIDEROT, D. (1968) *Oeuvres esthétiques*, Minuit, Paris.
- GARCÍA BERRIO, A. (1975) *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1973) *Philosophia. Antigua poética*, C.S.I.C., 3 vols, Madrid.
- LUZÁN, I. (1974) *Poética*, Cátedra, Madrid.
- MARMONTEL, J.-Fr. (1846) *Éléments de Littérature*. 3 volúmenes, Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l' Institut (Rue Jacob, 56), Paris.
- MOLIÈRE, J.-B. P. (1971) *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- ROCAFORT, J. (1970) *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie ou le romantisme des encyclopédies*, Slatkine Reprints, Genève.
- ROZAS, J. M. (1976) *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, S.G.E.L., Madrid.
- VOLTZ, P. (1964) *La Comédie*, Col. AU", Paris.