

caiana

Camila Arbuét Osuna

Walter N. Musich

Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos

Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos

Camila Arbuet Osuna

Walter N. Musich

Nuestro análisis se centrará en las narrativas del cuerpo que se dejan entrever en dos producciones teatrales cómicas: en *Le pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac y en *Le malade imaginaire* (1673) de Molière. Habiendo seleccionado el género cómico-satírico por su carácter irreverente que solapa bajo la risa la crítica (y en ella otra retórica sobre los cuerpos) y escogiendo esta dupla de dramaturgos debido a su, reiteradamente marcada, pertenencia al grupo de los libertinos o librepensadores. La presente investigación parte de pensar que las condiciones políticas en las que se escribieron las piezas teatrales (fines inmediatos de la Fronda y plena consolidación del modelo absolutista con Luis XIV) conjugadas con la peculiar construcción de la mirada de estos dramaturgos libertinos, como capaces de hablar desde una presunta lejanía y en algunos casos neutralidad, nos posibilitan encontrar otras contemplaciones y concepciones sobre los cuerpos en su proceso de producción social. Concepciones que en medio de una época marcada a fuego por la pertenencia estamentaria (estamentos en pleno proceso de redelimitación) se organizan en narrativas y críticas sociopolíticas, inaugurando una proto-sociología.

Inicialmente reparamos en la ya canónica división entre “clases de libertinos” que da comienzo a toda la bibliografía específica sobre los mismos, un tema que daría para mucho puesto que los acuerdos historiográficos en este

punto son difíciles y ya que la palabra misma “libertino” y su adjetivación “libertinaje” han experimentado muy diversos usos incluso en el mismo siglo XVII. La división más antigua reconocida dentro de la historia francesa la brinda René Pintard en 1943 en su obra *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle* en la cual diferencia entre los “libertinos de costumbres” y los “libertinos eruditos”,¹ es decir, entre aquellos que llevaron una vida al estilo Ninon de Lesclapart y aquellos filósofos (ascetas en muchos casos) que pusieron en duda la religión, que se dedicaron a Epicuro y discutieron sobre el Estado. El problema evidente es que más allá de ciertos casos perfectamente identificables como el de Gassendi o Charron, muchos otros se mueven en los márgenes oscilando entre un lado y el otro: La Mothe Le Vayer, De Bergerac, etc. Según Onfray el problema reside en que “Pintard distingue más bien entre el *libertinage érudit* del XVII y el *libertinage de costumbres* del siglo siguiente, el de Sade, Laclous y Crébillon hijo”,² sin embargo a pesar de que en efecto los ejemplos que brinda Pintard parecieran encajar con una diferencia de siglo podemos encontrar ambos tipos de libertinos en el XVII. Onfray propone para apartarse de la taxonomía de Pintard un rótulo que aúne a los filósofos y literatos libertinos del XVII como “libertinos barrocos”. La potencia de esta idea reside en poder analizar estos pensadores a la luz de hitos conceptuales propios del siglo como la idea -que retoma Deleuze- de *pliegue*, pero el problema es nuevamente ver quienes estarían fuera y quienes dentro de esta categoría; los ejemplos que Onfray recoge para su libro no dejan de estar selectos azarosamente entre un mar de escritores que han pasado a la historia como libertinos. También Alberto Tenenti³ nos ofrece una clasificación, esta vez bastante más detallada, de los tres posibles tipos de libertinos: aquellos del “libertinaje antes del libertinaje” que son esos hijos de la Reforma que avalaban más que las libres lecturas de las Escrituras la libre experiencia con la religiosidad separando entre “hombre interior” y “hombre exterior”; otra corriente empezaría con Bodin y su “racionalismo moral” en el cual coloca a la verdad religiosa en el mismo plano que la verdad moral; y finalmente estarían -como en Pintard- los libertinos eruditos que comenzarían con el pensamiento de Pierre Charron aunque teniendo como más antiguo inspirador a Montaigne.

En el caso de los dos dramaturgos que hemos seleccionado para trabajar, podemos identificar su pertenencia relativamente clara al libertinaje erudito; en el caso de Cyrano de Bergerac siguiendo la opinión de los tres historiadores antes mencionados y en el caso de Molière -un tanto más sujeto a discusión⁴ -avalando la clásica línea de Ferdinand Brunetière que encuentra en su naturalismo el origen de una visión libertina sobre el hombre (inicialmente positiva, progresivamente pesimista) y la religión.

Cánones: los límites y las potencialidades de la comedia barroca

El teatro cómico, el de Cyrano de Bergerac así como el de Molière, está provisto de una espinosa crítica que trabaja sobre “tipos ideales” sociológicos de la época, tipologías que tienen la complejidad de ser realizadas y ridiculizadas en la tibieza de su aparición. La obra completa de Cyrano -sus cartas, novelas y teatro- posee la característica de tener una gran potencia política debido tanto a su intervención constante sobre la coyuntura (a sus guiños sobre las querellas del momento y a sus cíclicas posiciones políticas personales) como a su tendencia a la experimentación literaria (Cyrano ingresa recursos retóricos, formales, tipos de personajes, etc. desconocidos hasta entonces). Mientras que la obra de Molière, situada unos años más tarde, absorbe estas tipologías cómicas ya desarrolladas por Bergerac y Paul Scarron para llevarlas hasta el paroxismo al cual las propias figuras de la Corte habían llegado: allí están los burgueses avaros intentando escalar a la nobleza mediante alianzas matrimoniales, los nobles en bancarrota, las aristócratas de los salones entrenadas en el trabajoso arte de conversar sin decir nada... allí está el teatro del mundo. Fuera de él, espectando, riendo y golpeando está el sentido común del cual la plebe y los libertinos son parte; ambos se han aunado como público ante el objeto de sus burlas: la aristocracia famélica y pomposa; la burguesía ricachona y bruta; el clero santurrón y ladrón. Incluso ellos mismos [la plebe] quedan retratados, con Cyrano por primera vez el campesino y el sirviente entran en escena con su propio lenguaje (*potois*) investidos de sus idiosincrasias (hambre, miedo, ignorancia) para ser los esclarecidos a los cuales el resto de los personajes tienen por idiotas

rústicos. No queremos decir con esto que los libertinos no se ocupan de marcar diferencias entre ellos y el “pueblo”, nada más alejado del deseo de la erudición libertina. Podemos citar a La Mothe Le Vayer preocupado en uno de sus más importantes diálogos por la distinción que se debiera hacer entre ellos y la plebe:

¿Qué crimen pude haber cometido, se preguntaba alguna vez Antistenes, para que estos hombres me estimen y aplaudan? *Si vis beatus esse, cogita hoc primum contemnere et contemni, nondum es foelix, si te turba non derisit.* (...) crees que la magistratura te ha distinguido grandemente del común de los hombres; ignoras por lo tanto la escasa diferencia que hacen aquellos de quienes hablas entre lustra púrpura y la estofa que abriga la más vil multitud de nuestros artesanos.⁵

O a Cyrano cuando dilapidando a Scarron, en una de sus cartas satíricas, utiliza el agrado que por él tenía el pueblo: “Debo confesaros que nunca he visto ridiculez más seria, ni seriedad más ridícula que la suya. El pueblo lo aprueba, sacad de ello vuestras propias conclusiones.”⁶

Queda claro que la corriente libertina era esencialmente aristocrática en un sentido clásico, es decir en donde residen “los mejores”, y que hay en efecto una gran distancia entre los personajes que en estas comedias los representan (*Beraldo* y *Fleury*) y los que representan a la plebe (*Antonia* y *Mathieu Gareau*); sin embargo también debemos decir que dentro de esta mascarada ambos polos se juntan para compartir el mismo objeto de burla.

La corriente libertina busca en medio de estos diálogos una vuelta a la simplicidad, a la raíz del razonamiento, a la natural puesta en duda que la sociedad barroca con sus amplios andamiajes retóricos había tapado. Para pensar esta vuelta nos trae un desfile de cuerpos esculpidos - (de)formados- por la sociedad y así como un siglo más tarde Rousseau nos propondrá desgajar por capas, cual cebolla, al individuo moderno para encontrar al Hombre (al buen salvaje), del mismo modo Cyrano y Molière descubren bajo las vestiduras culturales cuerpos anamórficos. En este sentido parecieran ser más conscientes que el ginebrino de la potencia preformativa y constitutiva del lenguaje en los cuerpos.⁷

Enunciación de lo femenino

Tal como nos lo narra Arlette Farge en *Efusión y Tormento*, durante el XVII se gesta una modificación tajante para el proceso de modernización en lo que respecta a la relación pública entre los sexos y, más precisamente a los nuevos límites de lo decible y de lo que se puede hacer ante el sexo femenino. Aquella práctica galante que a comienzos de siglo había de cultivarse con ahínco en los salones, en donde la mujer hegemonizará la escena, tiene también un correlato en la población del tercer estado mediante una regulación de las prácticas “reprochables moralmente” a la cuales las leyes apuntarán.⁸ La comedia barroca francesa ingresa estas innovaciones. En las obras que hemos decidido analizar tenemos las dos posibilidades más explotadas de la nueva relación entre lo cómico y el cuerpo femenino. Primeramente en la obra de *Cyrano*, lo cómico rodea a lo femenino que se comprende esencialmente como el lugar de deseo, objeto dilecto de la galantería; en la pieza “*El pedante burlado*” Manon es como la estrella de *L’Astrée* y lo que es factible de ridiculizar son todas las situaciones que están en torno a ella, todas las operativas que finamente se tejen con el único fin, recalcado por *Cyrano* en muchas oportunidades, de la desfloración.

Granger: Lo veo todo claro. Todo esto será quizás porque pretendes apoyar vuestra pluma carnal sobre el pergamino virgen de mi hija. (...) le aconsejo que no se acerque a mi hija como Rey de Egipto, es decir que de ningún modo levante al lado de ella la pirámide de su intención.⁹

Granger: Diremos mientras tanto que ella quiere proteger su virginidad de las estocadas de mis perfecciones. Eh! Ay de otros! Una virginidad es más difícil de portar que un acorazado. ¿Todas las mujeres son semejantes a los árboles? “Ac primo”, como los árboles ellas tienen varias cabezas; como los árboles ellas son demasiado o escasamente humectadas, no tienen punto medio; como los árboles, ellas dan las flores antes que los frutos; como los árboles ellas descargan cuando las agitan ...¹⁰

La lista de guiños en clave fálica podría continuar largamente recorriendo toda la obra, pues al parecer la dificultad de mantener la virginidad femenina se convierte en un tópico cómico a explotar en la época. Tiene la misma un valor simbólico y un valor monetario que la

hace erigirse como el fin último, podemos imaginar la distinta gracia que provocan estos párrafos en medio de un público noble y en medio de un público mayoritariamente plebeyo (como es el de Beauvais, donde se representó la pieza¹¹). Los cuerpos de esas mujeres, hijas de burgueses acaudalados, como Manon o Angélica, no son los cuerpos de éstas mujeres, hijas de campesinos o sirvientes, como Antonia; a pesar de que ambas comparten una situación de minoridad frente a la misoginia generalizada, su relación con el “valor” (simbólico y material) del cuerpo y con los permisos del sexo son muy distintos. Es altamente plausible que todos los recaudos del burgués acaudalado para “guardar” la virginidad de su hija, enfrentando a sus dos pretendientes, resulte gracioso para el extracto más bajo del tercer estado, no siéndolo para los burgueses que hacen de ese cuerpo un bien cotizable. Aquella inquina con la que recluyen a sus hijas los judíos más famosos de la historia del teatro, Falstaff y Barrabás, es encarnada ahora por los burgueses franceses. El nudo de fondo termina reproduciéndose: el cuerpo como mercancía.¹² En este sentido para nuestros personajes femeninos burgueses la virginidad se convierte en un peso como lo menciona Granger, “Una virginidad es más difícil de portar que un acorazado”, del cual solo las salvan los hábitos (solución que prefiere Angélica ante los deseos de su padre), la muerte (ambas hijas hacen alusión a esta posibilidad, abiertamente probable si se tratara de una tragedia y no de una comedia) o el azar (camino que toma la comedia para darnos el final feliz). Y como difícilmente puedan decidir sobre sus vidas (solo la anhelada viudez legaba esa autonomía), como sí lo puede hacer Antonia que decide si quedarse o no con Polichinela, ambas protagonistas no nos dejan de señalar que en última instancia son soberanas de su muerte.

Por otra parte está aquello que el guión nos deja planteado sobre la relación entre el deseo y la mujer, puesto que la condición pasiva que ansiaría el padre de su hija no suele ser más que una quimera -una representación dentro de otra, como luego veremos- ambos dramaturgos han encontrado en este elemento otro dispositivo cómico. Recordemos la pieza de *Cyrano* en el momento que el padre dice de su hija:

Granger: Ella no estará nunca triste, en aquella pobreza: por la que una mujer hoy en día ama mejor a las bestias que a los

hombres, siguiendo la regla: *As petit haec*.¹³ Granger sin duda ve a Manon como una moji-gata, pero claramente esa es solo una versión de Manon.

Más adelante -en el mismo acto- Châteaufort nos da otra:

Châteaufort: Generoso gentil hombre, me dijo ella el otro día (la pobreza no sabe de mis cualidades), el universo necesita de dos conquistadores; la raza está apagada en vos si no me da un guiño de misericordia: como vos sos un Alejandro yo soy una Amazona; hagamos salir de nosotros más que un Marzo (“pus-que-Mars”) del cual el nacimiento le sea útil al género humano...¹⁴

¿Cuál es efectivamente Manon? Ambas. Es evidente que ella también representa, al igual que el resto de los personajes, distintos papeles según su conveniencia. Aquí vemos efectivamente un límite y una potencialidad política en lo concerniente a lo femenino: la pasividad física con la que la metáfora fálica empapa el texto es a su vez contrarestanda por la aparición, primeramente, y por la acción, luego, del deseo femenino. Dentro de *El enfermo imaginario* esto queda completamente expuesto en el casi anacrónico diálogo que Angélica mantiene con su insoportable pretendiente:

Angélica: Dadme tiempo, padre mío, os lo ruego. El matrimonio es una cadena a la cual no se debe ligar a nadie violentamente; y si el señor es un hombre honrado, no debe aceptar por esposa a una mujer que se unirá a él por la fuerza.

Thomas: *Nego cosequentiam*. Señorita, yo puedo ser un hombre honrado y aceptaros de la mano de vuestro padre.

Angélica: Mal camino para hacerse amar el de la violencia.

Thomas: Señorita, la más antigua historia nos cuenta que era una costumbre raptar de la casa paterna a la joven con la cual se iba a contraer matrimonio, precisamente para que no pareciera que se entregaba voluntariamente a los brazos de un hombre.

Angélica: Los antiguos, Señor, eran los antiguos y nosotros somos gente de ahora; de una época en los que no son necesarios esos subterfugios, porque cuando un marido nos agrada sabemos aproximarnos a él sin que se nos obligue. Tened, pues, paciencia, y si me amais, mis deseos deben ser también vuestros.¹⁵

Molière pone en escena a través de Angélica algo que la burguesía tardó mucho más tiempo en asimilar que la nobleza dentro de la sociedad francesa: el deseo femenino y la autonomía femenina sobre su vínculo con el deseo.¹⁶ Esta puede decirse fue una de las banderas más extendidas dentro del grupo de libertinos eruditos que, contemporánea a la consolidación moderna de la vida privada y con ella de un nuevo tipo de patriarcado, suscita tanto ruido como las expresiones de ateísmo. Dentro de la prolifera bibliografía sobre el tema encontramos como destacables las propuestas que nos trae el libertino Franciscus Van Den Enden (ejecutado en 1673 por órdenes de Luis XIV) en su tratado *Libertad política y Estado*, primeramente cuando habla de la normal poligamia masculina:

... es imposible, en virtud de la desigualdad de las propiedades y encantos de las mujeres, que un hombre con alianza y obligación hacia muchas mujeres sea capaz de practicarle pacíficamente la requerida satisfacción placentera a cada una. (...) [En caso de conflicto] debería dejarse abierta la vía para una necesaria pacificación o, de otro modo, también para un absoluto divorcio: porque es en contra de toda razón y sensatez que dos personas, habiendo alcanzado conjuntamente el mutuo placer y asistencia se encuentren constreñidos a permanecer juntos para su mutuo pesar y a menudo también para su total ruina y la de su familia.¹⁷

Notemos en el diálogo antes citado que la discusión se termina plegando a la contemporánea querrela entre Antiguos y Modernos, y que en medio de ésta el cuerpo femenino se piensa también como un espacio político de disputa, donde Molière parece unir la victoria Moderna también con el triunfo de la autonomía femenina... irónicamente el triunfo político de la Francia Moderna, acontecido un siglo después, significó un gran retroceso para este proceso.

Enunciación de lo masculino

Así como la figura femenina está en estas comedias fuertemente determinada por la dialéctica del deseo, a la figura masculina se le suman a esa construcción las marcas que en ellos pone el conocimiento, como valor fundamental.¹⁸ La naturaleza de esos hombres parece estar fijada por su carácter de sabios, de tontos, o de tontos pretendiendo ser sabios, es

decir, bufones. Éstos últimos ocupan el centro de la comedia. Los bufones de la comedia difieren esencialmente de los de las grandes tragedias (los dramas) en que son graciosos buscando y creyendo ser serios doctos -es decir sin saber que están representando el papel de idiotas para el resto¹⁹-, mientras que los de las tragedias o son simplemente graciosos (bufones del rey) o son intensamente serios en medio de su gracia. Como es el mundo masculino el susceptible de recibir instrucción, este es, en ambas comedias, el punto por el cual el escritor satiriza; tanto Granger siendo un gran letrado y Châteaufort siendo un gran filósofo e historiador, como Argan y su médico siendo grandes conocedores de la medicina, hacen un abuso pintoresco de la retórica de cada disciplina dejando descubierta no solo su ignorancia sino la inmensa ilusión que han montado para ellos mismos. En ambos casos los dramaturgos nos están hablando de un poder que porta el lenguaje, el poder de un conocimiento que es medible en un capital social concreto.

En lo masculino el sexo va unido a la posibilidad de procreación, la *neutralización* del hombre en ambas comedias (en la de Cyrano más notoriamente) viene medida por su incapacidad de procrear. En el *Pedante burlado* la primera descalificación que el padre hace del pretendiente más vehemente de su hija (quién dice descender de una casta de dioses) es producto de su plausible imposibilidad de procrear, que Cyrano introduce del siguiente modo:

Châteaufort: Verdad, y desde entonces mi complejión forma parte de esa mezcla de dioses, mis acciones han sido todas extraordinarias, por lo que si engendro es en Deucalion; si miro es en el Basilisco; si lloro es en Heráclito; si río es en Demócrito; si duermo es en Morfeo (...) En fin ustedes vieron aquí que la historia del Fénix no es un cuento.

Granger: Ustedes portan, al igual que el Fénix, la marca de no poder engendrar. Ustedes no son ni masculino ni femenino, son neutros: ustedes han hecho de su parte una caracola, es decir que, por una sustracción son impotentes a la propagación.²⁰

Más entrada la comedia sabremos que lo que el pretendiente padece es sífilis y que el contraargumento planteado por el padre a las

pretensiones de compromiso tiene como fuente el antecedente del capitán de no haberle dado a su anterior mujer ningún descendiente, y sí muchas desventuras amorosas.

Granger: (...) vuestro escroto está enfermo de un flujo de vientre, por lo que produce contagio. Sé que vuestro valor es recomendable y que vuestro solo aspecto haría temblar el más firme manto ahora mismo; pero, en esta edad de hierro, juzgamos por aquello que tenemos y no por lo que somos.²¹

Claramente, sin embargo, el juicio que establece Granger sobre Châteaufort no es un juicio moral tendiente a recriminarle su vida licenciosa sino a remarcarle la imposibilidad de tener hijos y con ello asegurar el patrimonio. Después de todo en una época donde no había nada semejante a una seguridad social los hijos eran, por así decirlo, el seguro de vejez, la póliza de vida una vez que no se pudiera seguir trabajando. Esto no podía no pesar en el imaginario del burgués. Granger dice de modo tajante que “en esta edad de hierro, juzgamos por aquello que tenemos y no por lo que somos”, y aquello que el capitán no tiene son hijos. En la pieza de Molière también se explicita la ligazón entre sexo masculino-procreación-patrimonio; cuando Argan desea legarle en vida los bienes a su nueva mujer el notario menciona la posibilidad de tener un heredero aún para evitarse los difíciles vericuetos legales, Argan ni siquiera contesta a esa insinuación.

Argan: (...) mi mayor pesadumbre será el no haber tenido un hijo tuyo. Purgon me ofreció que el me haría tener uno.

Notario: Aún pudiera ocurrir.

Argan: es preciso hacer ese testamento (...).²²

Suponemos que la pareja ya no tiene relaciones, así como conocemos las desgracias por las cuales pasa el cuerpo de Argan (inducidas por su boticario y su médico), y de cierto modo la imposibilidad de seguir procreando es parte sintomática de este proceso de muerte que esta atravesando el enfermo imaginario. Aún así la preocupación por la vejez aparece y la póliza para al menos estar bien atendido durante la misma es su hija Angélica, que con un conveniente matrimonio con un médico puede asegurarle atención permanente y estatus. Aquí aparece otro binomio que es también un tópico cómico en ambas obras anexado a los

personajes masculinos, junto con lo sabio y lo tonto aparece lo viejo y lo joven. En la obra de Cyrano, Charlot, el hijo de Granger, desliza muchas líneas remarcando que él será su bastón de vejez: aún cuando la trama de la comedia luego nos muestre que ni Charlot pretende ser el sostén de su padre (siendo su estafador) ni Granger aceptará su vejez (persiguiendo a la pretendida de su hijo). En estas comedias ávidas de impulsos modernizantes, que se pretenden y se saben irruptivas, hay un guiño permanente a la astucia de lo nuevo y a la pesadez sonsa de lo viejo. La querrela entre Antiguos y Modernos atraviesa, como ya lo vimos, explícitamente los diálogos y se materializa en aquellas estructuras discursivas que los personajes encarnan: por un lado, la vieja gramática latina (Granger), las históricas obediencias y creencia ciega en ciertos discursos de autoridad (Argan), la mitología (Châteaufort); por otra parte la medicina (discurso quizás falaz pero demasiado astuto y totalmente nuevo), el derecho, e incluso la posibilidad de elección amorosa. Finalmente se produce una superación en ambas obras donde lo viejo deja entrever el justo triunfo de esta “verdad” joven y nueva, aún sin comprender o conocer tanto Argan como Granger la serie de situaciones que produjeron dicha victoria.

Lo bajo, lo alto y la construcción barroca del cuerpo

En el principio está el pliegue, diría Deleuze²³ en razón de su definición del Barroco. Aquel sería su más irreductible esencia al permitir poner en juego la eterna dialéctica entre lo alto y lo bajo, entre el espíritu y el cuerpo, entre el interior y el exterior, entre la tragedia y la comedia; un vínculo que en el mismo acto en el que comunica ambos polos pone en crisis la mirada sobre cada uno de ellos, complejiza el fragmento insinuándonos su conexión con un todo oculto.

El arte del siglo XVII lo objetiva en mil formas diferentes y deslumbrantes, jugando entre la torsión, el claroscuro, la ilusión óptica de espejos e intrigantes perspectivas. Leibniz lo sitúa en la mónada. Por su parte, los escritores libertinos, entre los que están Cyrano y Molière, se obsesionan con sus posibilidades retóricas motivados tanto por razones de orden epistemológico histórico como políticas; la esencia del pliegue está en el carácter solapado y a veces esotérico de su escritura -usando el concepto al modo en que lo hace Leo Strauss-

como en la insistente referencia al reflejo de unas representaciones dentro de otras, y a un universo variopinto de adjetivaciones que remiten a distintas acepciones del concepto: pliegue, repliegue, anamorfosis, metamorfosis, depravación, ocultamiento, mascarada, apiñamiento, travestismo, claroscuro, alegoría. Monstruosidad, desfiguración, punto de vista, restitución de las proporciones: he aquí todos los ingredientes de la ficción de Cyrano. Apliquemos pues este término de estética pictórica al dominio literario y filosófico.²⁴

Por las mismas razones, estos intelectuales heterodoxos ponen el acento en la metáfora corporal, en el cuerpo como espacio representacional del pliegue y del conflicto entre lo alto y lo bajo, latente en la sociedad de la época. El cuerpo -o los imaginarios y representaciones sobre el cuerpo y lo corporales durante el siglo XVII un tema político y culturalmente candente. En efecto, ingresando al siglo de Luis XIV, se produce en la sociedad europea una importante diferenciación en torno a al tema, imponiéndose en el imaginario y las prácticas de la alta cultura europea lo que para David Le Breton estaría llamado a ser una representación occidental y moderna y para Mijail Batjin la canonización de un clasicismo de buena conducta corporal y reglas de cortesía. Ambos autores consignan en este ámbito un plegamiento del sujeto en su entidad física, su escisión con los otros, con el cosmos y consigo mismo.²⁵ Es el ascenso del individuo y el abandono de tradiciones que inscribían al cuerpo en un universo comunitario y simbólico donde lo profano y lo sagrado, lo real y lo imaginario no tenían fronteras precisas; universo que a su vez lo fundaba y que sobrevivirá en la cultura popular; esa cultura en la que Batjin contextualiza la obra rabelesiana, hallando múltiples referencias a lo inferior, material y corporal. Dicho análisis es, precisamente, un lugar excepcional para interpretar cómo el lenguaje oficial de los últimos años del siglo XVI va refundando la noción de lo bajo y lo alto en relación a una jerarquía social, unas nuevas formas de sociabilidad, costumbres y lenguaje, recluyendo la cultura cómica popular y el realismo grotesco - donde se ubican las temáticas de la injuria y de la risa (lo bajo)- al ámbito de la vida privada o del pueblo llano, mientras eleva a un primer plano social la decencia verbal y la conducta de los cuerpos.

En este dominio, la anatomía pierde sentido colectivo, simbiótico y simbólico (alegórico), para pasar a tener “un significado individual, caracterológico y expresivo”; esto mismo conlleva una rejerarquización de las partes del cuerpo a nivel referencial, a propósito de sus funciones y de las connotaciones que tradicionalmente esas funciones inspiraron: antes, el énfasis en lo bajo y sus múltiples metáforas grotescas: órganos genitales, trasero, vientre, boca que engulle y conduce al vientre, nariz que husmea; después en lo alto: cabeza, rostro, ojos, labios, sistema muscular, situación individual que ocupa el cuerpo en el mundo exterior. “Invención del rostro” - asegura Le Breton - que “(...) deja de privilegiar la boca, órgano de la avidez, del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto que la atraviesa, de la comida o de la bebida que ingiere”, a favor de los ojos que son “(...) los órganos que se benefician con la influencia creciente de la cultura erudita. En ellos se concentra todo el interés del rostro”.²⁶ Antes, como en los polisémicos escenarios del Bosco, predominaba una cosmovisión del cuerpo “fecundante-fecundado, que da luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo” sobre la que ahora el universo instituyente del lenguaje oficial del siglo XVII opera obturando, clausurando y disciplinando:

un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir, todos los lados donde el cuerpo flanquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo (...) todos los signos que denotan el inacabamiento, o la inadecuación de este cuerpo son rigurosamente eliminados, así como todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima.

Al respecto y “contra el dominio creciente de las reglas y prohibiciones verbales” habría dicho Montaigne:

¿Qué ha hecho la acción genital de los hombres, tan natural, tan necesaria y justa, que no nos atrevemos a hablar sin vergüenza de ella y la excluimos de las conversaciones serias y formales?²⁷

Sin embargo, esta delimitación de una frontera precisa entre lo decible y lo indecible sobre el cuerpo y lo corporal en el teatro de la sociabilidad oficial o culta del siglo XVII, desaparece en las disquisiciones y prácticas de los hombres de ciencia, pertenecientes en líneas generales al mismo ámbito. Para ellos, los límites del cuerpo son vulnerables. Los orificios se abren, los órganos se mutilan en nombre del conocimiento y de la salud; progresivamente se van aceptando y naturalizando las lecciones de anatomía y los teatros anatómicos (*Theatrum anatomicum*).²⁸ A la par que se vulgariza, el acontecimiento se vuelve más un espectáculo para curiosos pudientes e influyentes. También los artistas receptivos a los descubrimientos de su época lo retratan: Rembrandt van Rijn inmortaliza al Dr. Nicolaes Tulp en 1632 diseccionando el brazo de un condenado y en 1656 al Dr. Joan Deijman abriendo un cerebro frente a la mirada atenta del Maestro de la Corporación de Médicos de Ámsterdam. En la obra escogida de Molière, hallamos una referencia precisa aunque risueña de lo que puede encontrarse fuera de escena en la ciudad de París en 1673, en ella el joven médico Thomas intentando seducir a Angélica la invita en vez de al teatro a una disección:

Thomas: Igualmente con permiso de vuestro padre, os invito a que asistáis uno de estos días a la disección de una mujer. Es un espectáculo muy entretenido y en el que tengo que actuar.

Antonia: Debe ser divertidísimo. Hay quien lleva al teatro a su dama; pero invitarla a una disección es mucho más galante.²⁹

Le Breton pone el acento en la racionalidad del saber biomédico, basado en la idea de la maquinaria humana, absolutamente cognoscible. Una vez que el escarpelo atraviesa la piel y la carne, y deja fluir la sangre sin culpa, el cuerpo pierde sus secretos para la ciencia; el cuerpo diseccionado sobre la mesa es, en un sentido, un cuerpo desplegado, desmitificado, desacralizado. Institución de una nueva verdad que convivirá y se confundirá con las antiguas sabidurías populares hasta tanto consolide su autoridad y delimite su alteridad.

Este momento bisagra y pliegue, que da lugar a un nuevo paradigma en el conocimiento del cuerpo enfermo, es un eje estructurante en la comedia de Molière, dando lugar a múltiples

relaciones y tensiones – en un contexto satírico y burlesco – entre la opinión vulgar y empírica y la palabra autorizada por la ciencia, entre la creencia y el escepticismo, entre la prescripción y el cálculo de los costos, entre la ética y la charlatanería. Unos brevísimos extractos pueden dar cuenta de ello...

El médico Diaforius cuando presenta a su hijo Tomás en casa del enfermo imaginario y a propósito de generar interés en la joven dueña de casa, refiere a largas controversias al interior del colegio médico:

Diaforius: Pero sobre todas sus cualidades la que más me agrada es que, guiándose de mi ejemplo, sigue ciegamente los principios de la escuela antigua, sin que haya querido discutir ni prestar atención a esos pretendidos adelantos y experiencias de nuestro siglo, tales como la circulación de la sangre y otras divagaciones de igual calibre.³⁰

En la misma situación el médico padre advierte sobre la inconveniencia de asociarse a la Corte, para el ejercicio libre de la profesión.

Diaforius: Yo he preferido siempre vivir del público. Es más cómodo, más independiente y de menos responsabilidad, porque nadie viene a pedirnos cuentas; y con tal que se observen las reglas del arte, no hay que inquietarse por los resultados. En cambio, asistiendo a esos señorones, siempre se está en vilo, porque apenas caen enfermos quieren decididamente que el médico los cure.³¹

En otro contexto Argan y su hermano Beraldo intercambian opiniones distintas sobre la medicina, el primero ciegamente confiado y entregado a ella, el segundo decididamente escéptico.

Argan: Y ¿por qué no ha de poder un hombre curar a otro?

Beraldo: Por la sencilla razón de que, hasta el presente, los resortes de nuestra máquina son un misterio en el que los hombres no ven gota; el velo que la naturaleza ha puesto ante nuestros ojos es demasiado tupido para que podamos penetrarlo.

Argan: Según eso, los médicos no saben nada.

Beraldo: Sí, saben; saben lo más florido de las humanidades; saben hablar lucidamente en latín; saben decir en griego el nombre de

todas las enfermedades, su definición y clasificación...; de lo único que no saben una palabra es de curar. (...)

Argan: Convendrás en que hay una porción de cosas que pueden ayudar a la naturaleza.

Beraldo: Ideas en las que nos agrada refugiarnos. En todas las épocas han germinado entre los hombres una cantidad de fantasías en las que todo el mundo ha creído porque eran halagüeñas, y lo lastimoso es que no fueran ciertas. Cuando un médico habla de ayudar, de socorrer, de aliviar a la naturaleza; cuando dice de quitarle lo que le sobra o de suministrarle lo que le falta; de restablecer la facilidad de sus funciones; de limpiar la sangre; de atemperar las entrañas y el cerebro; de reducir el bazo, normalizar el pecho, reparar el hígado, fortificar el corazón; restablecer y conservar el calor natural...; de secretos, en fin, para prolongar la vida, no hace precisamente más que narrar la novela de la medicina, dentro de la verdad y de la experiencia, no encontramos comprobación ninguna; es, como esos sueños deliciosos que no dejan al despertar más que la tristeza de haber creído en ellos.³²

En estas dos últimas citas podemos observar por una parte la exposición que hace Molière sobre la medicina como un discurso de autoridad esencialmente que tiene solo como cuestión accesoria la finalidad curativa, ficción con la cual legitima su poder. Estos pasajes escépticos, en los cuales el libertino Beraldo y el propio médico reconocen la distancia entre la salud y el poder de la ciencia nueva aparecen elementos que reivindican metáforas de la época (el cuerpo como máquina), las tendencias animistas propias de los libertinos, así como esta imperiosa necesidad que tiene el hombre de conquistar la contingencia natural con su intervención. En última instancia todo se trata de la institucionalización de un nuevo discurso de autoridad, tan consciente es nuestro autor de ello que cuando el médico que atiende al enfermo imaginario, el señor Purgon, se entera que ha sido desacreditado en la casa se enfurece desproporcionalmente (a nuestros ojos); y para reivindicar -cual Dios- los alcances de su furia amenaza con su propia arma:

Purgon: Vengo a declaraos que os abandono a vuestra pobre constitución, a la intemperancia de vuestras entrañas, a la corrupción de vuestra sangre, a la acidez de vuestra bilis y a vuestros humores.³³

Purgon parece ser muy consciente de lo que se está jugando en medio de su descrédito, su poder reside en una creencia y él necesita de esa sacralización de su saber tanto como el párroco de sus feligreses. Más que el poder de hacer vivir y de manipular la vida mediante la creación de sujetos está aquí presente el paradigma médico anterior: el poder de hacer morir. Cerrando la pieza, el personaje escéptico propone a los presentes mofarse de la situación transcurrida representando una sátira del juramento médico. Beraldo: Los comediantes han concertado una mascarada parodiando la recepción de un médico; propongo que nosotros tomemos también parte en la farsa y que mi hermano represente el papel principal (...) Más que burlarnos, es ponernos a tonó con sus chifladuras y, aparte de que esto quedará entre nosotros, encargándonos cada uno de un papel, nos daremos mutuamente la broma; el Carnaval nos autoriza. Vamos a prepararlo todo.³⁴

Es así como, en un sentido dialéctico, las representaciones del cuerpo y lo corporal discurren entre luces y sombras, se pliegan y se despliegan según los códigos del lenguaje del que se trate entre las gentes aristocráticas y burguesas.³⁵ Un permanente oscilar en el clarooscuro, que el arte de la época sabrá captar. Pero por ambas márgenes, la del lenguaje social y la del discurso médico, el cuerpo deja de ser inaprehensible para convertirse en un objeto de conocimiento y de reconocimiento.

La conducta corporal en la sociedad cortesana

El lenguaje oficial del siglo XVII en Francia es el lenguaje de la Corte Absolutista, más precisamente, de la sociedad cortesana que define y caracteriza Norbert Elías.³⁶ Y la obturación, clausura y disciplinamiento del cuerpo en dicho contexto estaría ejercido por las reglas de etiqueta y ceremonial que simbolizan posiciones de poder, rango y dignidad entre los que participan de aquella comunidad. Conjunto de códigos y prácticas que surgió en antiguos círculos cortesanos, que madura con Luis XIV y que se expandirá de manera exagerada y altamente costosa hasta la Revolución.

Elías ve en este fenómeno un tipo de racionalidad moderna y civilizatoria, la “cortesano-aristocrática” tan lógica para su tiempo como otras racionalidades

contemporáneas, la de los “profesionales burgueses” defensores del cálculo y la medida a favor de la ganancia, o la de los hombres de ciencia confiados en los alcances de sus descubrimientos. Una racionalidad que pone en marcha un *perpetuum mobile* de reglas, conductas y gestualidades al que impulsa infatigablemente la necesidad de los aristócratas cortesanos de ganarse la aprobación del rey y de los pares, competir por estatus, prestigio y poder y afirmarse en un lugar destacado dentro de su sociedad. Racionalidad que garantiza la coacción primaria del grupo y se vuelve para sus integrantes una matriz constitutiva de su identidad personal y su existencia social. Esta codificación, este lenguaje compuesto de formas de comportarse, de conversar, de vestirse, de aproximarse, etc., adquiere su trascendencia, su sentido más allá de las formas, en el teatro social de la corte, que es el palacio y, fundamentalmente, aquellos escenarios palaciegos que se organizan en función de la actividad cotidiana del Rey o de su ocasional presencia. Es éste quien en su doble y complejo papel de dueño de casa y cabeza de Estado, organiza los espacios y utiliza hasta las estancias más privadas -como su propia recámara- para poner a prueba aquellos dispositivos, hasta con un sentido lúdico y fetichista que, sin embargo, tiene el valor superior de validar su supremacía y dignidad. Es la dinámica de tensiones al interior de ese conjunto lo que permite entender un singular juego de máscaras y conductas exteriores controladas a fin de subsumir los afectos y las pasiones al personaje político: serenidad, medida, quietud, sensatez, solemnidad y diplomacia, resultan estrategias del teatro social de la corte francesa del siglo XVII.

La sociedad cortesana establece unas formas de manejar las pasiones en función de unos precisos intereses, y la habilidad para hacerlo se pone a prueba en su exteriorización y expresividad, en la actuación de cada individuo como individualidad frente a sus pares y al rey. Y de la misma manera que, por entonces, unos procedimientos científicos largamente estudiados, van perfeccionando la disección de los cadáveres para una mejor comprensión del mecanismo anatómico y en consecuencia un mayor dominio del campo médico, las reglas de conducta cortesana educan a los cuerpos de quienes participan en su obra, en función de una implícita trama de poder que Elías describe

como el arte de observar a los hombres para manipular a los hombres: observación del otro para conocer sus intenciones y sus destrezas; auto observación para adquirir disciplina y encubrir las pasiones propias; descripción del otro en memorias, cartas y aforismos cortesanos como un manual de aprendizaje; manipulación del otro, en fin, fundamento de todo lo anterior, para neutralizar, contener o dominar su influencia.

La conformación intensiva de la etiqueta, del ceremonial, del gusto, del vestido, de la conducta y aun de la conversación tenía la misma función. Aquí cada detalle era un instrumento siempre listo para la lucha por el prestigio y dicha conformación no sólo servía para la representación demostrativa, para la conquista correspondiente del estatus y del poder y para tomar distancia respecto de lo exterior, sino también para la gradación intelectual de las distancias.³⁷

Como corolario de su propio festejo y autoafirmación, la sociedad cortesana se recrea en lo que hoy conocemos como el drama clásico francés, arte escénico de propaganda y reproducción de la moral y las conductas oficialmente admitidas. Para Elías, la “buena sociedad” de la época de Luis XIV, circunscripta a la corte -ya que éste desapruaba la existencia de ámbitos de sociabilidad marginales- se mantiene cohesionada en vida del monarca, logrando desactivar contra movimientos o movimientos de liberalización que intentarán una emancipación de los sentimientos y por ende del individuo frente a los rígidos imperativos oficiales, los que sin embargo tendrán mayor éxito durante la siguiente centuria.³⁸ El autor no reconoce en el siglo XVII la existencia de algunas manifestaciones importantes de esa contracultura oficial, en la obra de intelectuales y artistas libertinos. Esta apreciación singular quizás se deba en primera instancia a que lo que Elías está observando es el teatro trágico de la corte: Racine, Corneille, Quinault, en donde efectivamente “(...) no se representa propiamente acciones, sino conversaciones y declamaciones sobre acciones, que por lo regular se hurtan a la vista de los espectadores.”³⁹

Aunque aún en estos casos la perfecta armonía entre los deseos estéticos y políticos de la corte y las producciones teatrales sea cuanto menos

discutible, sobre todo revisando la vida y obra de Racine. La situación de la comedia es distinta, primeramente porque no se adaptan estos escritores a las constricciones propias de la escritura clásica ni tampoco a los temas harto conocidos de la exégesis trágica; hay en la comedia una fuerte apuesta a la novedad y la desvinculación con formas y temáticas antiguas. Y, por otra parte, aquí las acciones son más importantes en muchos casos que los diálogos: la risa se induce por guiños, maromas, objetos y un conjunto de elementos que no pertenecen al texto... aquí la formalidad ingresa solo para ser ente de burla. Lo que si hemos de señalar es que en efecto este sistema que bien podría haber hallado lugar para convertirse en una contracultura plebeya fue hábilmente cooptado por Luis XIV, quién en vez de prohibir la puesta en escena de *Las preciosas ridículas* o *Tartuffo* (fuertes estocadas a las formas cortesanas y a la religiosidad ascética) hizo de Molière un dramaturgo a sueldo suyo, que debía componer y exhibir para su *Comedia Francesa*. He allí la brillantez de Luis capaz de saber que podía censurar (y prácticamente extinguir como en el caso de los libelos) y que debía incluir.

La comedia libertina y un puente entre los dos vectores

Los márgenes de la cosmovisión barroca instituida por la cultura erudita del siglo XVII tiene sus merodeadores. Aquella no logra ser del todo excluyente y en eso radica también su condición barroca, en que de alguna forma da lugar a lo diferente. El secreto está en saber surcar las aguas inquietas de la simulación. En España, el Quijote le permite a Cervantes describir una agónica casta de caballeros. En Francia, un Cyrano panteísta y libertario “se mueve en el terreno de lo burlesco, la locura, la extravagancia, la ficción” cuando en la época “la Iglesia tiene la sangre caliente y la hoguera lista.”⁴⁰ Cyrano, Molière y tantos otros, se desplazan con su literatura a través de los pliegues de la sociedad barroca, como los próximos en salir detrás del telón.

La ficción tiene un innegable interés, sostiene Onfray:

¿A quién reprochar una opinión licenciosa, un discurso subversivo, una tesis libertina, una filosofía atea, una sabiduría materialista, si su portavoz se presenta como personaje teatral? (...) Cómo libretista de su

opera barroca, Cyrano anima figuras, les presta palabras, las viste, las pone en situación, las crea, las coloca en el primer plano de la escena, hace de ellas personajes principales o meros figurantes. ¿Dónde se esconde el pensamiento del demiurgo? En ninguna parte. Y en todas partes. (...) Cyrano actúa a modo de titiritero o, al igual que Gassendi, de ventrílocuo de sus personajes.⁴¹

Recuperar el plano de lo bajo, adoptar el punto de vista de la cresa por el cual los valores se invierten y se transmutan los puntos de vista, es la estrategia de los Cyrano y los Molière para combatir el pensamiento dogmático de la Iglesia, el Estado y la Ciencia. Entonces sus comedias vuelven sobre los recursos de la burla, la ironía, el humor, la extravagancia y el sarcasmo en un nuevo ligamento con la metáfora corporal.

En la obra de Cyrano, *El pedante burlado*, se establece una alianza con aquella concepción tradicional sobre el cuerpo y lo corporal que la sociedad cortesana ha desacreditado; cuerpo y sujeto retornan a su vínculo originario con el Cosmos y la Naturaleza.

...escribir sobre la mar, batir sobre la arena y fundar sobre el viento (...)
 ¿Un mortal habrá tenido acaso la temeridad de calentarse en el mismo fuego que yo?
 ¿Acaso no puniré? Los cuatro elementos que le inspiran. ¿Pero no puedo hablar más, la rabia me transporta; no me haré atrapar por el Agua, el Fuego, la Tierra y el Aire y fantasearé (...)
 Oh Naturaleza.⁴²

La geografía anatómica, y no sólo la de la apariencia sino también de lo interior - pulsiones, emociones, funciones fisiológicas- constituye un pilar fundamental tanto en esta obra como en la de Molière, con las permanentes alusiones a órganos enfermos y su desagradable sintomatología. Se reivindica el plano inferior y su cantera de sentidos y metáforas. Frondosas taxonomías corporales parecen responder, en palabras de Umberto Eco, al “gusto por deformar”.⁴³

Granger: (...) marchará enseguida una posición de insultos, una adición de golpes, una quebradura de brazo, una sustracción de piernas. De ellos haré lloviznar una multiplicación de golpes, coscorriones, heridas, grietas, estocadas, reveces, extracciones, roturas de narices, tan

espantosos, que luego de estas el oído de un lince no podrá hacer la menor división, ni subdivisión, de la mayor parcela de vuestra miserable persona.⁴⁴

Argan: Item, el día 24, una ayuda estimulante, preparatoria y emoliente, para ablandar, humedecer y refrescar las entrañas del señor. Item, en el mismo día, según prescripción, una buena ayuda detergiva, compuesta de catalicón doble, ruibarbo, miel rosada y otros, para barrer, lavar y dejar limpio el bajo vientre del señor, seis reales. Item, el día 25, una excelente pócima purgante, corroborante, compuesta de casis fresco, sen levantino y otros, según receta del señor Purgon, destinada a expulsar y evacuar, la bilis del señor, dieciocho reales. Item, el día 26, una ayuda carminativa para expulsar las ventosidades del señor, siete reales.⁴⁵

Antonia: Si yo estuviera en vuestro pellejo, ahora mismo me haría cortar ese brazo.

Argan: ¿Por qué?

Antonia: ¿No estáis viendo que se lleva para sí todo el alimento y no deja que se nutra el otro?

Argan: Sí, pero este brazo me hace falta...

Antonia: También si estuviera en vuestro caso me haría saltar el ojo derecho.

Argan: ¿Saltarme un ojo?

Antonia: ¿No os dais cuenta de que perjudica al otro y le roba su alimento- Creedme: que os lo salten lo antes posible y veréis mucho más claro con el ojo izquierdo.⁴⁶

Conclusiones

Las representaciones literarias, pictóricas, filosóficas, ceremoniales sobre el cuerpo y lo corporal en los círculos de la cultura erudita del siglo XVII, abrevan en general de una nueva concepción atravesada por la racionalidad, o distintas racionalidades, de clara filiación moderna. El saber biomédico con sus disecciones, la cortesía aristocrática con su liturgia social, son discursos vigentes en la sociedad francesa de aquel siglo que decodifican y despliegan un cuerpo hasta poco tiempo atrás inaprehensible en muchos aspectos, para convertirlo en objeto de conocimiento y de reconocimiento, también en espectáculo. El cuerpo como factor de individuación es utilizado, en un caso, para ampliar las fronteras de la ciencia sobre la mecánica fisiológica, su “fabrica” -no está exenta la idea de curiosa admiración hacia la creación divina- y sustraer

del mundo comunitario el dominio sobre las artes de curar y prescribir medicamentos; en otro caso, sirve al arte que cada cortesano debe aprender de *observar a los hombres para manipular a los hombres*, a fin de competir por estatus, prestigio y poder. Lo bajo, material y corporal, queda de esta manera y en estos ámbitos, circunscripto a su objetividad, escindido de su cantera de sentidos y metáforas, de los vínculos que antes lo trascendían como entidad física. La cultura cortesana pondera lo alto, la mirada, la inteligencia o astucia, ocultando tras la máscara y la pompa la igualitaria, frágil y finita condición humana de sus miembros.

Una parte importante del lenguaje en el que se expresan los escritores libertinos barrocos está cifrado en clave corporal precisamente porque es en las representaciones sobre el cuerpo y lo corporal permitidas o legitimadas por la sociedad cortesana, donde éstos encuentran un espacio de tensión, un lugar política, moral y socialmente crispado. Traen así a un primer plano lo bajo, material y corporal para irritar y teñir de sarcasmo y grotesco sus denuncias. Para llevar a cabo todo esto la mascarada es un dispositivo eficaz: mascarada en las escenas del texto y en la escritura del propio relato. En la misma pieza tenemos a un Cleonte haciendo de maestro de música para engañar a Argan, a una Antonia haciéndose pasar por médico también para engañar a su señor y a Argan fingiendo estar muerto para engrupir a Belisa. Nadie se opone nunca a montar una trampa para otro, si ser no es más que re-presentar, y quien no está representando no existe realmente... Incluso el mismo Molière busca no quedar fuera de esta lógica de apariciones, para alguna persona ficta (como lo establece su contemporáneo Hobbes) ha de hacerse cargo de sus acciones y sus palabras, y quién mejor que el libertino Beraldo: “Ahora, para distraerte, te llevaría a ver una comedia de Molière precisamente sobre este tema.”⁴⁷

Es fascinante ver cómo el pliegue llega al texto mismo, al igual que en la segunda parte de *El Quijote* el escrito comienza a hablar sobre sí y allí se cierra bajo la nueva lógica del signo esgrimida por Port-Royal. Como nos lo indica Michel Foucault

Una idea puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer un lazo de representación, sino porque esta

representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa. Y también porque, en su esencia propia, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; relación con un objeto y manifestación de sí. A partir de la época clásica, el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*.⁴⁸

En definitiva nuestro trabajo ha tratado de cómo se representa el imaginario libertino de la sociedad francesa del XVII el cuerpo, e indagando en sus narraciones teatrales no nos dejó de aparecer en ningún momento esta fuerte idea de la realidad como una gran escena, del mundo como teatro. El pliegue con el que aquí nos despedimos, el de Molière citando a Molière, el de Molière *indicando* (nos) y *apareciendo* como fantasma entre las bocas de sus personajes, omnipresente como cualquier Autor e inmanente como un Moderno, es el tópico transversal con el cual hemos decidido pensar la relación entre cuerpo, política y teatro. Un tópico que plantea este vínculo tripartito como una trama compleja que en el caso del teatro libertino se atreve a nombrar partes, prácticas, modos que se encuentran en vilo entre lo lícito y lo condenable, entre lo que es dable decir y lo que no. Un tópico que en palabras de Louis Marin se podría enunciar como la transformación que hace el dispositivo representativo de la fuerza en potencia.

Notas

¹ Aunque esta diferencia haya aparecido ya en la *Histoire de la littérature française classique* de Ferdinand Brunetière en 1891. Sería interesante reconstruir la historia de la delimitación de este binomio dentro de la historia conceptual, binomio que al parecer sólo fue plasmado y adoptado por Pintard. *Cfr.* Ferdinand Brunetière; *Histoire de la littérature française classique*. Paris, Ch. Delagrave, 1891.

² Michel Onfray; *Los libertinos barrocos*. Anagrama, Barcelona, 2009. p. 24.

³ En su trabajo “Libertinaje y herejía a mediados del siglo XVI y comienzos del XVII” compilado en J. Le Goff, *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial, siglos XI-XVII*, Bs. As, Siglo XXI, 1999.

⁴ Si seguimos el paréntesis abierto por R. Pintard y continuado por Andrew Calder que colocaría al dramaturgo en el grupo de *cristianos escépticos* más que

de libertinos, aún connotando sus varios puntos de conexión. Andrew Calder; *Molière: The theory and the practice of comedy*. London, The Athlone Press, 1996.

⁵ “Si quieres ser dichoso, piensa esto primero: despreciar y ser despreciado. Aún no eres feliz si el vulgo no se burla de ti.” François De La Mothe Le Vayer; *Diálogos del escéptico*. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2005. p.141.

⁶ Cyrano de Bergerac; *Cartas satíricas y amorosas*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009. p. 130.

⁷ “El cuerpo postulado como anterior al signo es siempre *postulado* o *significado* como *previo*. Esta significación produce, como *efecto* de su propio procedimiento, el cuerpo mismo que, sin embargo y simultáneamente, la significación afirma descubrir como aquello que *precede* a su propia acción. Si el cuerpo significado como anterior a la significación es un efecto de la significación, el carácter mimético y representacional atribuido al lenguaje – atribución que sostiene que los signos siguen a los cuerpos como sus reflejos necesarios- no es en modo alguno mimético. Por el contrario, es productivo, constitutivo y hasta podríamos decir *preformativo*, por cuando este acto significante delimita y circunscribe el cuerpo del que luego afirma que es anterior a toda significación.” Judith Butler; *Cuerpos que importan*. Bs. As., Paidós, 2008, p. 57.

⁸ Farge menciona la posibilidad de hacer juzgar nuevos “delitos” competentes a la respetabilidad de la mujer en sociedad.

⁹ Cyrano de Bergerac; «Le pédant joué» en *Oeuvres comiques, galantes et littéraires*. Paris, Delahays édit., 1858. Acto I, escena I. [www.gallica.bnf.fr]

¹⁰ *Ibidem*, Acto III, escena I.

¹¹ [El Pedante burlado] “Fue puesto en escena en París, en el Colegio de Beauvais, probablemente durante las vacaciones, de más está decir que era un colegio hospitalario y abierto a todos los vientos del cielo, donde entraba quién quería, hombres y mujeres, nobles y campesinos; donde se subían por asalto a las ventanas, donde se hacía comedia, donde se veía a todo tipo de personas, menos a los alumnos, haciendo toda suerte de cosas, excepto aquello que debería hacerse en un colegio.” Victor Fournel; *La littérature indépendante et les écrivains oubliés: essais de critique et d'érudition au XVIIe siècle*. Paris, Didier et Cie., 1862, p. 417.

¹² Vínculo que volveremos a ver en la relación entre Argan y su boticario Fleurant.

¹³ Cyrano de Bergerac; «Le pédant ... ». Acto I, escena I.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Molière; *El enfermo imaginario*. Madrid, Cátedra, 1989. Acto VI, escena II.

¹⁶ Podemos recordar el famoso sermón de Arnolphe a Àgnes en *La escuela de mujeres*: “Yo la desposo Àgnes, y cien veces por día debe agradecer la suerte que ha tenido. Piense en la miseria de la cual salió y admire mi bondad, que la hizo ascender del vil estado de pobre campesina al rango de honorable burguesa (...) El casamiento, Àgnes, no es un juego: una mujer casada tiene deberes austeros, y como yo lo entiendo, usted no llega a él ni para ser libertina ni para pasarla bien. Su sexo existe para ser dependiente; el poder está del lado de las barbas.” (Acto II, escena III)

¹⁷ Franciscus Van Den Enden; *Libertad política y Estado*. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010. La negrita es nuestra.

¹⁸ Cabe remarcar que esto se da por el tipo de instrucción que se le posibilita a uno y otro sexo. En el libro de Bendetta Craveri, *La Cultura de la conversación*, la autora recoge las fuentes con las cuales se educaba a las señoritas que compondrán la sociedad mundana de los salones. Allí se nota como esta formación esencialmente fragmentaria esta diseñada para que las damas solo posean el conocimiento suficiente como para mantener una conversación en el plano de la opinión y, fundamentalmente, de la opinión estética. Es entonces la sagacidad y no el conocimiento lo que se pondera; hay también en dicho trabajo una selección de escritos en los cuales estas mujeres se quejan de esta situación.

¹⁹ Allí están Granger y Argan, como también Arnolphe de *La escuela de mujeres*, u Orgon de *Tartufo*.

²⁰ Cyrano de Bergerac; «Le pédant ... ». Acto I, escena I.

²¹ *Ídem*.

²² *Ibidem* III, II.

²³ Gilles Deleuze; *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 1989. p. 10.

²⁴ Michel Onfray; *op. cit.*; p. 202.

²⁵ David Le Breton; *Antropología del Cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002. El autor habla de la escisión del sujeto: “el cuerpo occidental - dice - es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, el factor de individuación, en colectividades en las que la división social es la regla”. Cfr. Mijail Bajtin; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza, 1994; p. 8. Éste ubica en los últimos años del siglo XVI, el paso de una concepción de “cuerpo bicorporal de proyección cósmica y universal” a una de “cuerpo individual y cerrado, un solo cuerpo”. *Ibidem* p. 292.

²⁶ David Le Breton; *op. cit.*; p. 41.

²⁷ Mijail Bajtin; *op. cit.*; p. 288.

²⁸ Gabinetes dentro de las universidades europeas y fuera de ellas, existentes desde el siglo XV pero con gran profusión entre los siglos XVII y XVIII, donde se practicaba periódicamente la disección de cuerpos no sólo con un fin de enseñanza e investigación, sino también de socialización del conocimiento médico y difusión-legitimación de las nuevas prácticas anatomistas. El ejercicio, considerado por muchos como un verdadero espectáculo para la curiosidad y el entretenimiento, se desarrollaba durante varias sesiones por las noches, a la luz de velas perfumadas y con un acompañamiento musical. Los asistentes, que en algunos teatros podían llegar al número de 500, solían ser agasajados por los médicos con algún banquete. Juan Antonio Barcat; “Lecciones de anatomía”. Buenos Aires, MEDICINA 2000; 60, pp.146-148.

²⁹ Molière; *op. cit.*; Acto II, escena V.

³⁰ *Ídem*.

³¹ *Ídem*.

³² *Ibidem*; Acto III, escena III.

³³ *Ibidem*; Acto III, escena V.

³⁴ *Ibidem*; Acto III, escena XIV.

³⁵ “El despliegue – dice Deleuze – no es ciertamente lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación. Cuando el pliegue deja de ser representado para devenir “método”, operación, acto, el despliegue deviene el resultado del acto, que se expresa, precisamente, de esa manera”. Cfr. Gilles Deleuze; *op. cit.*; p. 11.

³⁶ Norbert Elias; *La sociedad cortesana*. México, F.C.E., 1996. A propósito de esta obra, Roger Chartier afirma que mirada desde dentro pero sin caer en la historia de un reinado o un príncipe, la corte francesa entre Francisco I y el Rey Sol, no sería sólo un “lugar ostentatorio de una vida colectiva, rutinizada por la etiqueta, inscrita en el boato monárquico” sino una “sociedad de la corte” en una doble acepción: “la corte como una sociedad, es decir, como una formación social donde se definen de manera específica las relaciones existentes entre los sujetos sociales y donde las dependencias recíprocas que ligan a los individuos unos con otros engendran códigos y comportamientos originales” y “una sociedad dotada de una corte (real o principesca) y organizada a partir de ella” – lo que llevaría a poder – “comprender la sociedad del antiguo régimen a partir de la formación social que puede calificarla: la corte”. Roger Chartier; *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1996. p. 83.

³⁷ Norbert Elías; *op. cit.*; p.151.

³⁸ Chartier sostiene que la ruina de la sociedad cortesana del Absolutismo se da por *esclerosamiento*: “El equilibrio de tensiones que sostiene y manipula Luis XIV se petrifica, al igual que se esclerotiza el ceremonial de la corte: perdiendo toda plasticidad, el dispositivo de dominación no puede integrar nuevos interlocutores sociales sino repetir los conflictos entre los antiguos, a saber: el rey, la aristocracia cortesana, los parlamentos”. Roger Chartier; *op. cit.*; pp.100-102.

³⁹ Norbert Elías; *op. cit.*; p.152.

⁴⁰ Michel Onfray; *op. cit.*; p. 214.

⁴¹ *Ibidem*; pp. 229 y 209.

⁴² Cyrano de Bergerac; «Le pédant ... ». Acto I, escena I.

⁴³ Umberto Eco; *El vértigo de las listas*. Barcelona, Lumen, 2009; p. 245.

⁴⁴ Cyrano de Bergerac; «Le pédant ... ». Acto I, escena I.

⁴⁵ Molière; *op. cit.*; Acto I, escena I.

⁴⁶ *Ibidem*; Acto III, escena X.

⁴⁷ Cyrano de Bergerac; «Le pédant ... ». Acto III, escena III.

⁴⁸ Michel Foucault; *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007; p.71.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

ARBUET OSUNA, Camila y MUSICH, Walter N.; “Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.