

Tensiones entre Estado y teatro desde el 'Tartuffe' de Molière y la teoría de Alain Badiou.

ROSITO, Daniela / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – danielarosito@hotmail.com

Eje: Literaturas en Lenguas Extranjeras

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Molière – Alain Badiou - Teatro*

» *Resumen*

Alain Badiou, filósofo y dramaturgo francés, en sus reflexiones sobre el teatro insiste en que el arte vale la pena cuando es capaz de revelar ciertas verdades públicas que ningún otro recurso del pensamiento podría llevar a cabo del mismo modo que ella. Este trabajo se propone estudiar el modo en que el teatro de Molière, y más concretamente su *Tartuffe*, ha podido develar ciertos vicios como verdades que, como consecuencia, han establecido tensiones entre Estado y teatro. Para ello, habrá que colocar bajo la lupa la obra de Molière. No sólo se planteará su necesidad de revelar ciertas verdades o vicios ante la corte, y así reclamar el papel moralista de la Comedia, sino también advertir hasta qué punto él se compromete con exponer los vicios y lo que corroe al Estado mismo en su totalidad (lo que para Badiou es una verdadera comedia política); o bien, cómo cae bajo un servilismo estatal que lo lleva a adaptarse cómodamente al gusto y a las modas de la época, y a prestar atención a todos los señalamientos que han sido proferidos sobre su *Tartuffe*. Estas tensiones entre Molière y el Estado dejan ver cuán importante es el papel de este último para la misma esencia del teatro, para que se produzca el acontecimiento teatral. A la luz de las reflexiones de Alain Badiou, este trabajo pondrá en duda si la verdad presentada por el dramaturgo es una verdad pura o no, al haber estado sujeta a cambios que la han hecho diferir de su versión original.

Alain Badiou (1996) filósofo y dramaturgo francés, en sus reflexiones sobre el teatro insiste en que “si el arte del teatro no consiste en recorrer algunas verdades públicas que ningún otro recurso del pensamiento puede elaborar del mismo modo que ella,

entonces no vale la pena”¹. Esta reflexión de Badiou bien podría aplicarse al teatro de Molière y su tiempo. La querrela desatada por la indignación de los devotos y la Compañía del Santo Sacramento ante el contenido del *Tartuffe*, expone precisamente la dificultad de recorrer y exponer ciertas verdades. La supremacía de la comedia para Molière se halla en su capacidad de educar mediante la risa. La comedia trabaja sobre el problema del vicio y *Tartuffe* presenta ante la Corte de Luis XIV uno de los tantos que aquejan a la época: la falsa devoción religiosa. Molière reclama y defiende su derecho a alcanzar mediante la comedia un realismo necesario de contextualizar, necesario de representar.

Molière ofrece por primera vez su *Tartuffe* en las fiestas de los Placeres de la Isla Encantada en el Palace de Versailles el 12 de mayo de 1664. Es un *Tartuffe* incompleto, de tan sólo tres actos, con un final ofensivo para su público. En este primer *Tartuffe*, el mal triunfaba. La obra había sido presentada con el apoyo de Luis XIV, pero al desatarse el escándalo, el rey la prohíbe para presentaciones públicas. Como bien señala Ramón Fernández, Luis XIV era religioso pero también era un joven que no pensaba sino en fiestas y grandes demostraciones. Menciona Fernández (1955) que “los devotos lo irritaban también por razones más graves” y que Luis XIV “gustaba de creerse en amistad, por no decir familiaridad, con Dios, y consideraba a aquellos exaltados un poco como un gran señor considera a un burgués que quiere mostrarse más cortés con él: los juzgaba inconvenientes” (p. 143). Por ello, debemos tener en cuenta que el rey no tenía por qué no estar de acuerdo con esta obra, más allá de la reacción popular a la que no pudo más que prestar atención y consentir porque estamos nada más ni nada menos que frente al Estado mismo, censor supremo, que decide qué mostrar y qué no. Y al haber una clara discordancia entre la marcha política y el impulso religioso que arrastraba a varios, era claro que había algo que no se podía dejar ver por el bien de la estructura monárquica. Desde Badiou (2004) podemos leer esto como aquello que el Estado oculta y que el teatro, el arte, viene a develar: “El arte vuelve visible esa inexistencia” (p. 8) y le muestra al Estado lo que éste no quiere ver. Bordonove (2006) señala que “Luis XIV hizo oídos sordos a las súplicas de Molière porque, con justa razón, consideraba inoportuno aumentar la confusión general” (p. 256). Por supuesto, debían mejorarse las circunstancias porque ello era importante para el poder. Pese a la prohibición, Molière tuvo la posibilidad de realizar funciones privadas y así lo hizo. ¿Por qué prohibir la obra para el público y no para el ámbito privado? Podría bien leerse esto como un intento de resguardar a un público más

¹ Cita que pertenece a la extensión de un coloquio organizado por el Festival de Avignon en julio de 1994, presentado y debatido en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996.

amplio de tales verdades expuestas, consideradas agraviantes para muchos, desde el punto de vista de sus propias realidades. En su Prefacio a la edición de 1669, Molière (1981) expone las palabras que le dirige el príncipe al rey cuando éste le hace referencia a su incomprensión respecto al escándalo desatado por la obra de Molière y no así con la obra Scaramouche: “La razón de esto es que la comedia de Scaramouche representa al Cielo y a la religión, que no les preocupan nada a esos señores; pero la de Molière les representa a ellos mismos, y esto es lo que no pueden soportar” (p. 19).

La indignación ante esta obra que expone el lado ridículo de todos, también se da en el plano de la composición, ya que la misma es reprochada por haber mezclado dos estilos que ya Boileau había diferenciado en su *L'art Poétique*. Por un lado, la comedia como un estilo medio que trata de *honnêtes gens* y se dirige a *honnêtes gens* y, por otro lado, la farsa que pertenece a un estilo bajo. Molière respetó la regla de los personajes elevados, pero lo grotesco fue haber mezclado a estas *honnêtes gens* con gestos bajos propios de la farsa popular.

Dice Badiou (2004) que “el arte es la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos y cada uno” (p. 8) y para ello necesita de lo que él denomina una **idea-teatro** que funcionará como **esclarecimiento**. El teatro de Molière viene a esclarecer, a iluminar y a corregir:

“Si la finalidad de la comedia consiste en corregir los vicios humanos, no veo por qué razón tiene que haber hombres privilegiados. Este es, en el Estado, de unas consecuencias mucho más peligrosas que todas las demás, y ya hemos visto cómo el teatro posee una gran eficacia para la corrección. (...) Nada corrige mejor a la mayoría de los hombres como la pintura de sus defectos. (...) Se soportan fácilmente las críticas, pero no se soporta la mofa. Se puede ser perverso, pero no se quiere ser ridículo” (Molière, 1981, pp. 14-15).

Se devela en *Tartuffe* una moral perniciosa. Pero esto no es sorprendente y, bien señala Molière (1981), que mientras algunos se divertían o “fingían” divertirse con esa pintura de ellos mismos, otros, los hipócritas, “no han aguantado la burla; se han asustado, desde luego, y les ha parecido extraño que tuviera yo la osadía de representar sus muecas” (p.13). Todos ellos, al igual que Orgón, desde el principio del *Tartuffe*, no han querido escuchar las verdaderas intenciones de Molière con esta obra. No han querido verse a ellos mismos allí, ni dar cuenta de la distinción que con cuidado ha querido ejercer Molière, distinguiendo al personaje hipócrita del verdadero devoto. Y, a su vez, no han querido ver desde un principio la existencia del falso devoto dentro del seno burgués. De esta manera, los mismos sentidos que son negados en la obra por parte de Orgón y de la Señora Pernelle, se hallan del mismo modo en el público espectador.

Podemos advertir incluso cómo se van correspondiendo los personajes del *Tartuffe* con los personajes de la época, con la misma situación del aquí y ahora de la *performance*.

Es el momento del **acontecimiento**, momento en el cual el teatro intenta ser para-filosófico, para entregar al público la lectura de una realidad en la que todos ellos están inmersos. De nuevo vemos aquí lo que ya mencionamos con Badiou, una existencia que el Estado quiere volver inexistente, una verdad que aquellas personas de la Corte no quieren que les muestren. No hay mejor representación de la duda cartesiana de no aceptar nada como verdadero como la que se nos muestra aquí y que la misma obra de *Tartuffe* revela. Por ello, la obra nos conduce a tener cierto recaudo porque hay charlatanes sueltos y precisamente “son gentes aquéllas que, con alma sometida al interés, hacen de la devoción oficio y granjería, queriendo comparar crédito y dignidades a cosa de mucho bajar sus ojos y mucho afectado fervor” (Moliere, 1970, p.9). Pero así como las hay gentes deshonestas, hay quienes cegados se conducen a alabarlos y a defender su estilo de vida. Dorina se refiere a Orgón con estas palabras: “Está como loco; Tartufo es su héroe, su no hay más; le admira en todas sus cosas, le cita a cuento de todo, sus actos menores le parecen milagrosos, y oráculos cuentas palabras dice.” (Molière, 1970, p.6). Estas palabras de Dorina no pueden más que reflejar una realidad de la época que expuestas en boca de ella, bajo la pluma de Molière se revisten de una intención moralista, cuyo fin es señalar una problemática y una actitud real. Badiou (2005) piensa que precisamente “el teatro debe proponerle a nuestro tiempo el equivalente de los esclavos y domésticos de la comedia: personas excluidas e invisibles que de pronto, como efecto de la idea-teatro, en el escenario se convierten en la inteligencia y la fuerza, el deseo y el dominio” (p. 141). El mismo Molière intenta ser para la Corte lo que Dorina intenta ser para Orgon en el *Tartuffe*: la inteligencia, un director de conciencia. Molière, un comediante, cortesano pero comediante al fin, intenta educar con su *Tartuffe*. Éste trabaja con una moral mundana en su obra y señala la existencia de una falsa devoción que quiere sacar provecho (Benichou, 1987), de un Tartufo que no duda en quedarse con todo porque éste “conoce a quien engaña, aprovéchase ofuscándole con cien apariencias y con su hipocresía le saca suma a toda hora” (Molière, 1970, p.6). Los tartufos incluso persisten hoy en día y usan las mismas armas, por ello Molière no ha dejado de ser actual.

Molière llega con su *Tartuffe* a un grado máximo de *realismo* (Auerbach, 1950). Al pasar de la tipificación al personaje hace más visible a su Tartufo, su vestimenta religiosa, el Tartufo como burgués, lo cual genera la irritación del público. El vicio mismo llega a un grado máximo, pero tan sólo se trata de representar a los burgueses según lo concebía el sentido común. Tenía interés en tomar en serio el discurso de Cleanto y hacer de la devoción una verdad y no una máscara. Lo que dice Cleanto, bien pudieran ser palabras del mismo Molière:

"¿Acaso no distinguís entre la devoción y la hipocresía? ¿Queréis tratarlas a ambas con igual idioma y

rendir el mismo honor a las máscara que al rostro, igualar el artificio o la sinceridad, confundir las apariencias con las verdades, estimar al fantasma como a la persona a la moneda falsa como a la buena?" (Moliere, 1970, p.8).

Benichou (1987) afirma:

"El teatro de Moliere considerado así desde el exterior, en el reparto inmediatamente aparente de sus valores, en la manera en que distribuye desde el comienzo, para la mente y para los ojos, lo atractivo y lo fastidioso, lo brillante y lo mediocre, lejos de abogar en favor del burgués, hace residir todo prestigio en unas formas de vida y de sensibilidad propias de la sociedad noble." (p.185).

Molière considera que la comedia no debería alejarse de las gesticulaciones del pueblo, como lo dispone Boileau, ya que esas son las imágenes del pueblo y su vida que quiere exponer, como lo hace en su *Tartuffe*. Pero "el juicio cómico entraba en conflicto con la conveniencia cómica" (Fernández, 1955, p.140). Por esta razón, Molière, luego de que su obra entrara en una querrela difícil de salir, tuvo que organizar su defensa y someter la obra a cambios para que, luego de varias vetas, lograra representarla públicamente. La aprobación del legado papal le permitió enfrentar las acusaciones y poner en manos del rey su honor e intereses dañados. Pierre Roullé, párroco de Saint Barthélemy, por ejemplo, había difundido un panfleto refiriéndose a Molière como "un demonio revestido de carne y con ropas de hombre" (como se citó en Bordonove, 2006) y a su *Tartuffe* como una obra que se burlaba de la Iglesia y de la función divina. Ya Luis XIV le había aconsejado a Molière que no ofendiera a los devotos, ya que eran personas implacables.

Molière se expuso a una polémica que podría haber terminado en su excomuniación, la muerte civil o la prohibición que lo encaminaría a la ruina. Por lo cual, a raíz de las circunstancias, sabía que debía ganar adeptos y no hacerse de enemigos. Al fin y al cabo, era un comediante ambicioso, oficial y cortesano. Por ende, su público era el público de la Corte de Luis XIV. Molière entra en el sistema de la Corte de Versailles y deberá friccionar incluso su teatro con otras formas, debido a que el gusto de Versailles era claramente diferente al de París. Estas otras obras que Molière ha compuesto para la Corte no sólo exponen el vínculo que ha tenido éste con sus contemporáneos, sino que también se adaptan al gusto de la época, y él no desdeña de ellas. Señala Bénichou (1987) que "en varias de estas comedias, domina una especie de galantería brillante y espectacular, frecuente en la literatura de la época, pero que puede parecer inesperada en un escritor en quien se pretende encarnar el sentido burgués de la vida" (p. 165). Por lo cual, entendemos que muchas de sus obras han sido compuestas con el espíritu que reinaba en esas fiestas y que él mismo estaba de acuerdo con esos atractivos del teatro.

Molière era un **teatrista-bufón** de la corte, el cual se adaptaba a su gusto y no debería esto sorprendernos si tenemos en cuenta que el comediante recibía el patrocinio del Estado. El mismo Luis XIV lo había nombrado director del teatro de la Corte y, gracias al

Estado, tuvo la posibilidad de publicar sus obras. Es así que cuando se desata la querrela del *Tartuffe* él mismo apela a la justicia de Luis XIV: “¿dónde encontrar, señor, protección sino al lugar donde vengo a buscarla? ¿Y a quién puedo acudir contra la autoridad del poder que me oprime sino al origen del poder y de la autoridad, al justo dispensador de las órdenes absolutas, al soberano juez y al señor de todo?” (Moliere, 1981, p.22). Las súplicas que Molière realiza al rey, tal como figura en los Memoriales, nos permite advertir cuán importante es la relación, mejor dicho, la dependencia, con el Estado. Molière espera que el rey restablezca el orden, que sea ese *deus machina* de su *Tartuffe*, ya que él es el único que posee el discernimiento necesario para esclarecer los hechos. Anteriormente se mencionó el hecho de que Luis XIV no podía sino prestar atención a las indignaciones producidas por la obra, pero éste también habría advertido en el *Tartuffe* la semejanza entre los que una verdadera devoción los pone en camino del Cielo y los que la ostentación de buenas acciones no les impide cometer actos reprochables. Como el vicio y la virtud podían confundirse, pese a no dudar de las intenciones de su comediante, el rey se aseguró de resguardar a que otros se engañaran y tomó la decisión de prohibirla. Aquí se presenta lo que Badiou dice sobre el Estado: “es lo que cuenta las partes de una situación, les asigna un sitio, las controla. Más aún: su potencia supera siempre a la escena política” (García Ponzo, 2011, p.49).

Por otra parte, el **Estado** es el elemento necesario para que el teatro de Molière se consuma, obtenga éxito y logre que sus obras sean publicadas. Hay una cuestión económica por detrás que no debe ser relegada a un segundo plano. Molière es un artista y vive de su teatro. Los actores de la Compañía necesitan que las obras sean exitosas y se representen cuantas veces requiera. Las retribuciones en dinero no eran buenas a causa de la querrela. Los actores dependían de Molière, en parte por ello escribió su *Dom Juan* rápidamente. Existía un interés económico y comercial, además de su afán de revancha. Por ello, los escándalos que llaman la atención del Estado y que lo incitan a tomar cartas en el asunto, no le hacen bien al teatro: “Para reemplazar las comedias prohibidas, la compañía se ve obligada a resucitar vejeces que no reportan provecho. Y por grande que sea su adhesión a Molière no puede menos de extrañar el tiempo en que el escándalo de sus obras no interesaba al Estado, y en que el dinero llenaba la caja” (Fernández, 1955, p.151).

¿Es el arte de Molière un arte comprometido con la situación social y política? Aquí es donde nos debemos permitir dudar porque, si bien su teatro, y en este caso el *Tartuffe*, nos muestra ese espejo del mundo y esclarecimiento que Badiou señala propio de un **teatro “puro”**, no es tan notable que él quiera exponer el escenario político en su totalidad, sino que más bien se cuida de ello.

“Moliere no siente escrúpulo alguno ante el empleo de elementos bufos en sus comedias de

sociedad, pero evita en todo momento concretar realísticamente o ahondar críticamente en la situación política y económica del ambiente en que sus personajes se mueven. Propende más a dar entrada en lo grotesco en el nivel medio del estilo, que a un realismo serio y fundamental de la vida económico-política. Cuando su realismo posee un lado grave y problemático, se limita a lo psicológico-moral” (Auerbach, 1950, p.349).

En el *Tartuffe*, Molière no brinda demasiada información sobre el problema político en relación con la arquilla. Dice Orgon: “Hice confidencia del asunto al que me he traicionado y con sus razonamientos vino a persuadirme de que le diese la arquilla para guardarla, a fin de que, en caso de investigación, tuviese yo un subterfugio que permitiere a mi conciencia jurar contra la verdad” (Molière, 1970: 32). La alusión política aparece discretamente como si fuese problemático, algo inadecuado que uno debe describir con prudencia. Otro signo que marca un compromiso limitado de Molière con la situación política del momento. Asimismo, como se ha hecho mención, Molière accedió a realizar cambios a su *Tartuffe* ante la querrela para que, en lo posible, se adecuen al gusto de la sociedad, sobre todo nos referimos al seno de los devotos y los burgueses. Esto también exhibe un cierto servilismo al Estado, ya que realiza las modificaciones frente a las críticas, pese a haber podido optar por permanecer firme a sus primeras intenciones. Incorpora un final *deux machina*, quita el rasgo eclesiástico del Tartufo de la primera versión y su obra se vuelve más liviana, menos violenta que la original. ¿Hasta qué punto, entonces, el teatro logra alcanzar una **Idea** para mantener la necesidad del advenimiento de las ideas-teatro? El teatro debe sorprender, dice Badiou, pero el espectador de Molière se deja sorprender sin antes con cierto compromiso. ¿En qué condiciones entonces se expone una verdad a través del acontecimiento molieresco? En palabras de Ramón Fernández (1955), “la verdad, pero acomodada a las creencias de una sociedad particular; la certidumbre, pero limitada y vuelta rígida por las simplificaciones de la masa” (p. 168).

Badiou señala la importancia de la **comedia política** y Molière, en vez de poner en evidencia todo el escenario político-social, más bien se aferra a los señalamientos y hasta último momento sigue esperando que el mismo rey venga a hacer por él justicia de su obra. Estamos frente a un servil del Estado y la Corte que, pese a haber dado al teatro el grado máximo de realismo y haber representado la naturaleza humana en él, siempre ha acudido a aplacar las críticas, adaptándose a su entorno. Dice Molière (1981) en su Prefacio: “he puesto todo mi arte y todo el cuidado que he podido para diferenciar bien el personaje del hipócrita del verdadero devoto” (p. 14). Una vez más, Molière nos demuestra que ha tomado sus recaudos, que ha atendido a las críticas. Si nos preguntáramos si ésta es una comedia política, tal como lo piensa Badiou, podríamos pensar que aún le falta a esta obra un componente satírico mayor que el que expone –y que quizá sí estaba en su primera versión- para que ésta sea una obra satírica del contexto social y político. El *Tartuffe*

original nos hubiera mostrado seguramente sus verdaderas intenciones. Se necesita que la obra muestre la hipocresía quizá más de frente, como lo ha logrado con su *Dom Juan*, y que esta crítica del vicio y la gravedad de ciertos asuntos políticos estén más expuestas. Si Molière insiste en su Prefacio en hacer hincapié constantemente en sus intenciones con el *Tartuffe* y en asegurar la moralidad de esta obra, seguramente se deba precisamente a que esas intenciones no se manifestaban evidentes en la obra misma, como se hubiera esperado.

› *Referencias bibliográficas*

- Auerbach, E. (1950). El santurrón. En *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, A. (2004). Quince tesis sobre el arte contemporáneo. En *Ramona. Revista de Artes Visuales*, vol. 41, 8.
- Bénichou, P. (1987). Molière. En *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bordonove, G. (2006). *Molière*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fernández, R. (1955). *Molière*. Schapire.
- García Ponzó, L. (2011). *Badiou, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Molière (1989). Prefacio, Primer Memorial, Segundo Memorial y Tercer Memorial. En Francisco Javier Fernández (ed.), *Comedias II. Tartufo. El burgués gentilhomme. El enfermo imaginario*. Barcelona: Bruguera.
- Molière (1970). Tartufo. En *Comedias. Tartufo. El burgués gentilhomme. El misántropo. El enfermo imaginario*. México: Porrúa.