



## Metateatro, máscara y disfraz

María Alma Moran

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

maría\_almita@hotmail.com

### Resumen

En el siguiente artículo se manifestará la presencia del metateatro en la comedia *Las preciosas ridículas* de Molière, develando las características de la particular puesta en abismo y sus vinculaciones con la máscara y el disfraz. A su vez, se pondrá en consideración, tanto las circunstancias históricas y singularidades de la obra, como un breve análisis sobre lo cómico, lo risible y lo ridículo en *La risa* de Bergson.

**Palabras claves:** metateatro, máscara, disfraz, Molière, Bergson.

### Abstract

In this paper the presence of the meta-theatre in the comedy *Las preciosas ridículas* by Molière will be manifested. It will unveil the characteristics of the particular staging in abyss and its connections to the mask and the costume. At the same time, both the historical circumstances and particulars of the work and a brief analysis about the funny, risible and ridiculous characteristics in *La risa* by Bergson will be considered.

**Key words:** meta-theatre, mask, costume, Molière, Bergson.

*“Le devoir de la Comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j’ai cru que, dans l’emploi où je me trouve, je n’avais rien de mieux à faire que d’attaquer par des peintures ridicules les vices du siècle” Molière*

*“Y es lo ridículo, una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula”,  
Aristóteles*

Desde la aparición en 1963 del libro *Metateatro: una visión de la nueva forma dramática*, del crítico y dramaturgo Lionel Abel, se ha dialogado sobre el término “metateatro”. Aplicado a aquello que en una obra resulta auto-referencial, alude tanto al lenguaje de los personajes refiriendo a su condición de actores como al mismo texto evidenciándolo. Una característica del concepto es el amplio espectro que abarca: juego de roles, obras construidas sobre la base de otras anteriores, y una diversidad de recursos en estrecha vinculación con la máscara y el disfraz; categorías ampliamente atravesadas por concepciones históricas, sociales, religiosas y estéticas. A su vez como expresión de metamorfosis o ruptura con los órdenes establecidos, el disfraz y la máscara desde tiempos inmemoriales han estado ligados a lo lúdico y a las especulaciones filosóficas.

A mi entender, *Las preciosas ridículas* de Molière, es una comedia que contiene otra comedia. En el espacio de una puesta en escena teatral podemos encontrar dos, ambas con similitudes y diferencias, incluyendo: actores, espectadores, disfraces y máscaras. Resulta imprescindible, en consecuencia, poner en consideración tanto las circunstancias históricas y características particulares de la obra, como un breve análisis sobre lo cómico, lo risible y lo ridículo en *La risa* de Bergson.

### Circunstancias históricas

Molière obtiene su primer gran éxito en 1659 con la representación de *Las Preciosas ridículas*. De estilo farsesco, predominan la mezcla de situaciones, de vocabulario y de dialectos. No podemos definirla ni etiquetarla con un sólo género, debido a que exhibe aspectos de la farsa y de la comedia de costumbres que le confieren un carácter híbrido y novedoso:

Hybride tout nouveau, la pièce mêlait la farce à la comédie de mœurs, autrement dit elle se présentait comme **la peinture satirique, bouffonne et fidèle à la fois, des cercles précieux** alors en pleine vogue. Sous la loupe grossissante de la caricature, les manières affectées, le langage recherché, les idées romanesques et les théories quintessenciées des “salonnières” à la mode ne pouvaient plus que soulever les rires! (Puzin, 1987: 284).

En el “Prólogo” se explica quiénes son las señoras que inspiran la comedia, destinatarias de las burlas. Molière declara estar ridiculizando a las provincianas. Y les esclarece a las verdaderas preciosas que no deben molestarse ni sentirse ofendidas, pues no se está dirigiendo a ellas, sino hacia las falsas, las imitadoras. La finalidad del introito entonces, es atenuar la dolorosa interpretación que pudieran haber realizado las prestigiosas damas de París: “On sait la précaution prise par l’auteur pour atténuer la cruelle vérité de l’oeuvre: ce ne sont pas les vraies Précieuses, les plus nobles ou les plus fines, qu’il vise, mais deux “pecques provinciales...”.” (Puzin, 1987: 284).

Las “bellas ridículas” están preocupadas por demostrar a la sociedad, que son señoras distinguidas, que cumplen a la perfección con el estilo que la moda impone en cuanto a la vestimenta, las actitudes y el vocabulario. Sin embargo lo que consideran novedoso, son formas que han quedado en el pasado:

*Leur erreur réside en ce qu’elles retardent (que la province retarde) et sont restées à la préciosité des années 1630-1640, préciosité qui n’a rien à voir, d’ailleurs, avec celle de la Marquise de Rambouillet. A Paris, en 1659, date de la pièce, on a assimilé déjà tout ce qui était assimilable de cette préciosité et les tournures employées par Cathos et Madelon font rire aristocrates et bourgeois. (Moreau, 2003:212-213).*

Magdalena y Catalina, están fascinadas por el modo de vida, las costumbres y hábitos de verdaderas preciosas como Mme. de Rambouillet y Mlle. de Scudery. Damas que pretendieron ser árbitros de literatura, que quisieron crear una vida más bella a través de la conversación y formularon sus opiniones sobre las maneras más adecuadas para expresarse o hablar. Apelaban a la sutileza oral y escrita, e impusieron metáforas que llegaban a un grado de refinamiento tal que finalmente caían en el ridículo. Asimismo el deseo de trasladar a la vida cotidiana mecanismos descritos en la literatura, se pone de manifiesto en el uso de estructuras como “El mapa de la ternura” o una parte específica del mismo como “el lago de la indiferencia”, pasos de galantería que enseñaban el camino a seguir en la conquista amorosa. Las damas parisinas, anhelaban fundamentalmente, atenuar la vulgaridad y rudeza predominante en la corte.

Es evidente la poderosa influencia sobre los personajes de Molière. Magdalena y Catalina las imitan al utilizar distintos términos del preciosismo: metáforas refinadas, el exceso de adverbios, desmedida adjetivación, etc. El buen sentido de Gorgibus, padre y tío de las preciosas ridículas, no es suficiente para salvarlas de caer en la trampa de personajes

más hábiles que ellas, convirtiéndose así, en víctimas de su propia insensatez.

Molière se empeñó en denunciar, exponer y exhibir los vicios de la sociedad. Puso al descubierto las faltas de una época. Realizó una sátira costumbrista en contra de los estragos del preciosismo, encarnado en el espíritu de los salones, especialmente en el Salón de Rambouillet. Todo ritual que impone vallas a lo natural, al instinto, es lo que desagrada al autor, es decir, el riguroso culto a las formas. Como señala Bergson cuando lo mecánico se inserta en lo vital, se despierta, surge: la risa. De esta manera nos percatamos de la aspiración de Molière: “...hacer ver a los ciudadanos sencillos y honrados el peligro que corrían si se dejaban llevar por las locuras de su época.” (Gran Enciclopedia Rialp, 1981:169).

### Lo cómico, lo risible y lo ridículo

Bergson en *La risa*, plantea que no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano y que para entender la risa hay que situarla en sociedad, que es su ámbito natural. Propone reparar en su función útil, en su función social. La carcajada emerge cuando lo mecánico se inserta en lo vital:

Imaginemos una determinada falta de elasticidad, innata a los sentidos y a la inteligencia, que haga que se continúe viendo lo que ya no es, oyendo lo que ya no suena y diciendo lo que no conviene ya, adaptándose, en suma, a una situación pasada e imaginaria cuando debería amoldarse a la realidad presente. Lo cómico se instalaría entonces en la persona misma; la persona sería quien se lo proporcionaría todo: materia y forma, causa y ocasión. (Bergson, 1973:20-21).

En *Las Preciosas ridículas*, Magdalena y Catalina, no son conscientes de que resultan graciosas a sus espectadores, si bien Gorgibus las alerta de sus extravagancias. Son risibles en la exacta medida en que lo ignoran, porque lo cómico es inconsciente. Poseen una falta de flexibilidad que les impide adecuarse al presente, a la situación en la que se encuentran y advertir que están siendo ridículas. Se transforman en el origen y fundamento de la comedia. Bergson considera que la falla que nos convierte en materia hilarante es la que trae desde afuera un marco ya constituido en el cual nos insertamos, que: “...nos impone su rigidez, en lugar de adquirir nuestra agilidad. Nosotros no lo complicamos; por el contrario, es él el que nos simplifica” (Bergson, 1973:23).

Asimismo, se destaca la existencia de una zona neutral, espacio en el que el hombre se presenta a sí mismo como espectáculo, momento de rigidez del cuerpo, el espíritu y el carácter, constituyente de lo grotesco, que tendría como consecuencia y castigo la risa. Conjuntamente, la risibilidad no sólo retrata irónicamente las costumbres sino que presenta particularidades estéticas: “... porque lo cómico se propone en el preciso momento en que la sociedad y la persona, libres de preocupación por su

conservación, comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte.” (Bergson, 1973:27).

Ahora bien, si en escena se presentan no sólo un personaje sino varios, que revelen características similares, y que gesticulen, conversen y se desplacen de igual manera, la risa irá yendo en aumento, porque estaremos ante la presencia de una mecanización de lo vital en plural, que nos permitirá pensar en marionetas articuladas por una mano invisible que las dirige y les dicta los movimientos:

...la comedia es un juego, un juego que imita la vida. Y si en los juegos de la infancia, cuando se manejan muñecos y títeres, todo se reduce a mover hilos, ¿no serán esos mismos hilos los que hemos de volver a hallar, adelgazados por el uso, en los hilos que anudan las situaciones de la comedia? Partamos, pues, de los juegos del niño. Sigamos el progreso insensible mediante el cual el niño hace que esos títeres crezcan, los anima y los lleva a ese estado de indecisión final en el que, sin dejar de ser muñecos, se han convertido en hombres. Tendremos así unos personajes de comedia. (Bergson, 1973:63-64).

Lo cómico expresa una falta de adaptación de la persona a la sociedad. Un sujeto que actúa de forma automática, sin prestar atención al entorno, genera comicidad. La finalidad de la risa entonces, es despertarnos del ensueño, sustraernos de la distracción. El pecado del personaje cómico según Bergson, se manifiesta en la obstinación de su mente, su desatención, su tirantez y falta de reflexión. Muchas escenas humorísticas en Molière, se

generan por un individuo que retorna constantemente a su idea, mientras es interrumpido sin cesar. La combinación mecánica se revela como reversible, por ello resulta especialmente cómica cuando se torna circular y los sujetos se convierten en víctimas de sus propios enredos.

La comedia logra quitar los velos que engañan a los inconscientes y los devuelve al escenario de la realidad, es decir, extrae las máscaras de la ridiculez. Produce un extrañamiento de las prácticas sociales que resultan grotescas. Molière reflexionaba al respecto que:

...lo ridículo es la forma exterior y sensible que la providencia de la naturaleza ha atribuido a todo cuanto no es razonable, para que nos demos cuenta de su existencia y obligarnos a evitarlo. Para conocer este ridículo, hay que conocer la razón de la cual es ausencia y ver en qué consiste. (Molière citado por Pavis, 2003:83).

Continuando con la óptica de Bergson, toda imagen que sugiera una sociedad disfrazada, que descubra la idea de una “mascarada social”, causará risa. Lo ceremonioso de la vida social contiene lo cómico en estado latente, sólo hace falta olvidar el objeto grave que la establece, dejar de lado la solemnidad, y veremos actuar a los hombres como títeres.

En el lenguaje también se encuentra una ausencia de flexibilidad que evidencia ridiculez,

por ejemplo cuando una frase o palabra es pronunciada mecánicamente, exhibiendo un absurdo, un error grosero, o una contradicción de términos. Entonces el lenguaje pone al descubierto su esencia hilarante y se convierte en lo cómico.

Molière describe al ser humano como una mezcla de amor y odio, bondad y pecado, con sus esnobismos y trivialidades. Representa los desaciertos de la sociedad, encerrando en la comedia un drama, que gracias a su genio cómico deviene en materia risible.

Por su parte, Bergson considera al concepto de libertad, como el motivador de lo serio en la vida, es decir, propone pensar que todo lo perteneciente al hombre es lo que le confiere a la existencia su carácter dramático. Ergo para mudar el drama en comedia:

Habría que imaginarse que la aparente libertad encubre unos hilos y que, como dice el poeta, somos aquí abajo...humildes marionetas cuyos hilos están en las manos de la Necesidad. Por lo tanto, no hay escena real, seria, incluso dramática, que no pueda ser llevada por la fantasía hasta lo cómico mediante la evocación de esa simple imagen. (Bergson, 1973:71).

## Metateatro, máscara y disfraz

*Las Preciosas ridículas* es una obra que está conformada tanto por una comedia marco

como por otra en su interior. Nos hallamos ante un caso de teatro dentro del teatro. Es decir que la realidad escrita se muestra a su vez teatralizada.

La comedia enmarcada o metacomedia puede ser reconocida a través de diferentes indicios que nos sugieren el autor y los personajes. Las señales se dan a conocer con mayor evidencia si se relacionan con los conceptos de máscara y disfraz, actor y espectador.

Hay metateatro cuando un elemento teatral se halla de alguna manera aislado del resto y se presenta simultáneamente como objeto a ser mirado por los espectadores que se encuentran en el escenario. Es decir, cuando hay observadores y observados dentro de un mismo sistema de personajes, que se ven forzados o invitados a representar una obra y a entenderse entre ellos mismos. A su vez, esta situación se reitera con el público de la sala, auditorio externo de la metacomedia, que puede distinguir la representación de dos obras aconteciendo en el mismo tiempo y espacio, una dentro de la otra.

Analizando la antigua relación de amor-odio existente entre el actor y la marioneta, inferimos con Pavis que el comediante intenta imitar, captar y profundizar el gesto del muñeco desarticulado, capaz de obedecer todas las

exigencias de quién lo manipule. Como escribió Diderot, el actor es ese títere maravilloso, maniobrado por el poeta que le indica las líneas que debe seguir y las formas que debe adoptar. Es quien propone una situación lúdica, un juego que se realiza con la palabra que él emite y orienta para que coincida con la escenificación. Asimismo, interpela al espectador a través de sus personajes sin concederle derecho de réplica. Simulador de la acción, se erige centro de un universo ficcional y nos hace creer su calidad de protagonista del mismo: “El signo fascinante de su tarea es la duplicidad: vivir y mostrar, ser a la vez él mismo y otro, un ser de papel y un ser de carne.” (Pavis, 2003:34).

Si nos remontamos al tema literario y filosófico múltiplemente considerado del “doble”, advertimos que la naturaleza del concepto exhibe continuamente: tanto al actor y a su personaje, al mundo representado y sus respectivas representaciones, como a los signos referenciales y auto-referenciales. El personaje permanece en perpetua búsqueda de su doble. Lo hallamos en la tensión irresoluble e igualmente irrealizable entre la identidad y la alteridad.

Por su lado, cuando Freud estudia la comicidad, describe los rasgos y las actitudes del espectador ante un acontecimiento cómico. Manifiesta que en el momento en que un

hombre se convierte en público, tiende a sentir superioridad moral: percibe la falta en los otros, sus carencias, capta tanto lo inesperado como lo incongruente, y localiza lo inusual por estar viéndolo en perspectiva.

Ahora bien, si deseamos situar específicamente la metacomedia en *Las Preciosas ridículas*, debemos señalar que la comedia marco empieza cuando Du Croisy y La Grange son tratados con desprecio, por Magdalena y Catalina. Ellos deciden vengarse de la actitud melindrosa de las provincianas y sobre todo de su insolencia. Ambos entienden rápidamente lo ocurrido y el porqué del maltrato, y resuelven poner en práctica una venganza: representar una comedia. Como le contesta a Du Croisy, La Grange:

...quiero vengarme de esa impertinencia. Sé qué es lo que nos ha hecho despreciar. El aire remilgado no ha infectado solamente a París; también se ha extendido por las provincias, y nuestras doncellas ridículas han respirado su buena parte. (...) Sé lo que hay que ser para que ellas nos reciban bien; y, si queréis escucharme, les representaremos una comedia que les demostrará su estupidez y podrá enseñarles a conocer un poco mejor su mundo. (Molière, 1984:156).

De esta manera se inicia la puesta en abismo. Du Croisy y La Grange componen una comedia protagonizada por uno de sus criados: Mascarilla, el cual es considerado un extravagante al que se le ha puesto en la cabeza “hacer de persona de calidad”. Es destacable el

nombre que Molière pone al criado y sus alusiones a la máscara. Nótese también, con qué claridad se aplica en este caso, la definición de “criado” de Pavis a *Las Preciosas ridículas* y el lugar de cómplice de su amo que ocupa el mismo: “El criado siempre es aquel que se enfrenta al personaje principal, que le obliga a actuar, a expresarse, a revelar sus sentimientos (...) Más que un *alter ego*, es el cuerpo y el “esto” del amo, su conciencia y su inconsciente, su “no dicho” y su “no hecho.”” (Pavis, 2003:102). Desde su óptica singular, Magdalena y Catalina suponen que el proceder de sus candidatos ha sido irregular. Ellas creen que lo adecuado en el amor es seguir la reglas de la conversación, aquellas instauradas en los salones parisinos, más precisamente en el salón de Mme. Rambouillet. Desprecian a sus galanes por haber comenzado por el matrimonio y los presumen despojados de todos los rituales amorosos.

Es significativa la utilización del lenguaje por parte de las preciosas ridículas y de Mascarilla. Construyen frases de gran elaboración y artificio, creyendo que entienden perfectamente el arte de la palabra, llaman al espejo “el consejero de las gracias” y a las sillas “las comodidades de la conversación”. Así acaban siendo incomprendidos por otros

personajes, quedando en evidencia el material con que Molière genera lo risible.

Como escribimos anteriormente los indicios de la comedia dentro de la comedia se detectan con más claridad, cuando observamos detenidamente, categorías fundamentales al teatro como son el disfraz y la máscara.

El disfraz presenta múltiples posibilidades:

Travestimiento de un personaje cambiando de identidad al mismo tiempo que de vestuario o de máscara, tanto si lo ignoran otros personajes o el público, como si lo ve y lo sabe una parte de los personajes y el público. La transformación puede ser individual (una persona por otra), social (una condición por otra), política, sexual. (Pavis, 2003:139).

En la obra de Molière un actor representa el papel del criado Mascarilla, que a su vez representa el papel del Marqués de Mascarilla. Es decir que presenciamos la interpretación de un actor actuando de actor. Un personaje enmascarando a otro personaje. En cuanto a las preciosas ridículas, ellas encarnan el personaje de provinciana creyendo ser una preciosa parisina, cambian sus nombres por otros, se visten y maquillan conforme al papel que imitan. La figura de Gorgibus, busca la sensatez y evidencia lo ridículo que se transforma en hilarante, sin que se le preste atención alguna. Para que los personajes puedan realizar sus respectivas y múltiples actuaciones,



son necesarios: cambios de vestuario, maquillajes que devengan caretas o rostros enharinados, utilización diversa del lenguaje y por su puesto las máscaras y disfraces.

Bergson hace alusión a la indumentaria al plantear que la moda es siempre risible en alguna medida, dado que lo cómico se encuentra en constante estado potencial. Las prendas con las que nos vestimos esconden su artificialidad mientras concuerdan con la época, rápidamente cuando pasan a ser objetos en desuso, nos resultan extravagantes y graciosas porque se manifiesta su condición de disfraz. Lo que se encuentra en boga, mantiene naturalizado su rasgo de convención social y oculta en su rigidez indiferente la vivacidad del ser humano que envuelven. Pero todo hombre se disfraza porque todo traje disfraza, y solemos olvidar que todo ropaje es un disfraz dado que: "...hay una lógica de la imaginación que no es la misma que la de la razón, (...) es algo así como la lógica del ensueño, pero de un ensueño que no quedara abandonado al capricho de la imaginación individual, sino que constituyera el ensueño de una sociedad entera." (Bergson, 1973:43). Sin embargo, a pesar de lo habituados que estemos a las prendas, en ciertas oportunidades el disfraz comunica algo de su virtud cómica, por algún intersticio se cuele la conciencia del artificio, y se produce un

extrañamiento que lleva a la risa. Por extensión también resultarán cómicas, tanto la sociedad como la mismísima naturaleza si se encuentran disfrazadas.

En *Las Preciosas ridículas*, hay diversas referencias al vestuario que se debe utilizar para seguir correctamente los pasos de galantería. Por ejemplo las "bellas provincianas" están preocupadas tanto por la ausencia de encajes, los trajes sin cintas, las cabezas despeinadas, como por la sequedad de la conversación. Mascarilla se disfraza del Marqués para interpretar su papel, y lleva el vestuario apropiado al rol que quiere desempeñar, igual que su maquillaje (o máscara) y su discurso (o lenguaje).

Por otra parte, en su afán de imitar a las preciosas parisinas, las "ridículas" creyendo saber lo imprescindible sobre la sociedad de París, ambicionan darse fama de conocedoras de caracteres, cuartetos, sonetos, madrigales, etc., y pretenden aparentar ser intelectuales. De la misma manera, el criado, para caracterizar de forma ideal su papel de Marqués de Mascarilla crea un personaje que considera primordial: ser persona de calidad, saber todo sin haber aprendido nada, no tener estudio alguno y exhibir sus supuestos talentos manifestando que le surgen naturalmente. Auerbach refiere al *honnête homme* que: "...como el Marqués en

Molière, no necesitaba haber aprendido nada especial para poder pronunciar sobre todas las cosas un juicio seguro según la moda.” (Auerbach, 1950:288). Porque, quien pretendiera poseer un valor social indiscutible, no debía hacer gala de cuestiones económicas personales, sólo tenía que lucir las habilidades para el amor y las condiciones para la conversación.

Compenetradas en sus roles, las preciosas ridículas no se percatan que están siendo víctimas de la venganza de Du Croisy y La Grange, y sin saberlo forman parte de la comedia ideada especialmente para ellas. Esta ignorancia, nos permite recordar las incontables escenas en las que un personaje de comedia, cree estar procediendo libremente, mientras resulta ser que es un juguete en manos de otro individuo, que lo está utilizando para su entretenimiento.

Son variados los guiños que presenta la obra para descubrir la metacomedia. Si reparamos en los diálogos del Marqués de Mascarilla, veremos que se hacen constantes alusiones al arte escénico. El criado se beneficia, para su propia diversión, del deslumbramiento que sufren las “bellas ridículas”. Establece un mundo según los parámetros generales que le ha indicado su amo, y logra engañarlas permaneciendo al

acecho de todo lo útil para su interpretación. Es él quien señala que lo que está realizando es una improvisación. Manipula la ceguera de sus víctimas e inclusive con total ironía, se pone en evidencia. A su vez, las invita al teatro, menciona diálogos con un autor que nos evoca a su amo y remarca que se ha comprometido a hacer valer una pieza teatral.

Las preciosas ridículas son seducidas por el criado y su compañero el Vizconde de Jodelet, ambas desatienden las lúcidas opiniones de Gorgibus que no logran cumplir su función de advertencia. El disfraz entonces, ejerce su singular sortilegio y es el posibilitador del engaño. Sirve para generar situaciones interesantes desde el punto de vista dramático: sobreteatraliza el juego, facilita el desarrollo de la intriga, y permite develar los misterios. Muestra los hilos enredados, para en el final desanudarlos, justo en el instante en que en la comedia se resuelvan los malentendidos.

Es interesante apreciar la función del “travestimiento”, éste permite al actor realizar su oficio, es decir jugar a ser otro y su personaje, cumplir sus deseos y proyectos. Se posibilita generalmente gracias a los cambios de indumentaria, de máscara o lenguaje, acciones que enmascaran los verdaderos pensamientos de los caracteres y los fines que los motivan a conducirse de determinado modo.

Como analiza Pavis el disfraz es la marca de teatralidad que el público acepta por convención, permite que avancen los conflictos y se aceleren los descubrimientos, confronta los sexos y las clases. De su mano, el travestimiento genera el reconocimiento de las identidades, y anuncia la acción porvenir. Es decir que, cobra un rol fundamental en el desenlace de la obra: "...Asume el papel de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta (...) Su función es subversiva, puesto que permite disertar (...) sobre la intercambiabilidad de los individuos y las clases." (Pavis, 2003:140).

El reconocimiento de las auténticas identidades, se produce hacia el final de la comedia enmarcada, junto con la resolución de la comedia marco. Se ocasiona, de este modo, el desenmascaramiento de los personajes que se ven obligados a abandonar uno de sus disfraces. Por ello mismo, en el momento en que las máscaras se caen, es cuando: "...la comedia debe mostrar que el mundo no se derrumba bajo el peso de las tonterías" (Hegel citado por Pavis, 2003:81).

## Conclusión

Moliere adaptó la comedia del arte al teatro francés, y unifico música, danza y texto.

Sus obras privilegiaron los recursos hilarantes y la ironía. Gracias a la magnífica utilización de los estereotipos de la época, y a la profundidad psicológica que exteriorizaron sus personajes, generó la reflexión y la risa a través de los siglos, convirtiéndose en un clásico sublime.

Concordamos con Puzin que:

...le génie de Molière, c'est d'avoir conduit, haussé la farce jusqu'à ses vertus extrêmes. Parce qu'elle simplifie, caricature, exagère, elle peut **dénuder les êtres et la vie**, dévoiler les vices, les travers et les ridicules, mener sinon à la correction des moeurs, du moins à la réflexion. Les contemporains les plus fins ont tout de suite été frappés par l'ambiguïté, **le mystère du rire moliéresque**, qui joue constamment à cache-cache avec la gravité ou l'amertume. (Puzin, 1987 :283).

Por su complejidad y permanencia en el tiempo, la comedia se ha transformado en una de las más vastas expresiones estéticas. Recuerda a los espectadores que viven en una sociedad y que no pueden olvidarse de ello por sus intereses individuales o privados; expone la ridiculez y las contradicciones del hombre. Es la que, en el caso de *Las preciosas ridículas*, de forma especular manifiesta a la sociedad el castigo sufrido por las ridículas y la dura lección a la que son sometidas. Atraviesa estilos, modas, épocas; indaga sobre la figura del hombre y su carácter; pone a prueba las convenciones, costumbres, las relaciones humanas, sus estructuras y artificios. Nos

permite reírnos de nosotros mismos, y también preguntarnos por la libertad que creemos tener viviendo en sociedad. Cuestiona las normas y los límites sociales, es profunda y moral, compleja y filosófica. Sin embargo, su finalidad última siempre es hacer reír. A través de lo risible, descubre lo que se halla enmascarado, lo que el hombre disfraza. En definitiva el teatro de Molière, su comedia: “...ne sera pas défini par des principes, ni même par une pensée, mais par des jeux de scène, des gestes, une démarche, un son de voix essentiellement destinés à faire rire”. (Vier citado por Sequeiros, 2003: 416).

## Bibliografía

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hili and Wang, 1963.

Auerbach, Erich. *Mimesis*, México, FCE, 1950.

Bergson, Henri. *La risa*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A., 1973.

GER. *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo XVI, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1981.

Molière, *Las preciosas ridículas*, México, FCE, 1984.

Moreau, Pierina Lidia. “París et province au XVIIe siècle et leur reflet dans le théâtre de Molière”, en *Enfoques críticos sobre literatura*

*francesa y francófona: Actas*, La Plata. U.N.L.P., Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación: Association Argentine de Professeurs de Littérature Française Francophone, 2003.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Puzin, Claude. “Molière: Farces et divertissements royaux”, en Collection Mitterand, Henri. *Littérature XVIIe siècle*, France, Nathan, 1987.

Sequeiros, Víctor Agustín. “Le Rôle de Sosie dans l’Amphitryon de Molière”, en *Enfoques críticos sobre literatura francesa y francófona: Actas*, La Plata. U.N.L.P., Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación: Association Argentine de Professeurs de Littérature Française Francophone, 2003.