

EL MISÁNTROPO EN MENANDRO Y MOLIÈRE (II): LA DESARTICULACIÓN DEL TIPO Y DE SU POTENCIAL CÓMICO¹

Resumen: Este artículo es una revisión del significado de los dos personajes (Cnemón y Alceste) que encarnan, en la producción de Menandro y Molière respectivamente, al tipo del misántropo. Está basada en el análisis (a partir de la definición bergsoniana de lo cómico y de sus mecanismos) del modo diverso en que ambos poetas utilizan las técnicas tradicionales para configurar tipos cómicos; y en una comparación de los resultados tan dispares obtenidos por uno y otro dramaturgo (no sólo en lo que concierne a la acogida que en su momento tuvieron las dos obras, sino también en lo que respecta a su recepción por un lector potencial actual), así como de su decisiva influencia en las posteriores reelaboraciones de la figura del misántropo.

Palabras clave: Comedia. Tradición clásica.

Abstract: This article is a revision of the significance of the two characters which embody the misanthrope, in Menander and Molière respectively. It is based on the analysis of the various ways in which both poets use traditional techniques in order to shape comical types, and on a comparison of the results achieved by both dramatists as well as their influence on subsequent remakes of the misanthropist.

Keys words: Comedy. Classical Tradition.

I. Si hemos de dar crédito a Bergson (pp. 118-128), la función del arte consiste en romper con las generalidades convencionales que enmascaran la realidad, y ponernos frente a la realidad misma. En efecto, para vivir en sociedad, el hombre debe atenerse a un conjunto de normas que operan con una capa superficial de sentimientos e ideas que tienden a la inmutabilidad, que buscan ser comunes a todos, y que encubren el fuego interior de las pasiones individuales. Pero el arte (y, por tanto, también el drama) confronta a quien lo contempla con esa realidad profunda velada por las necesidades de la vida; remueve en su interior el magma oculto que hierve bajo la tranquilidad de la vida burguesa que la sociedad y el interés le aconsejan llevar; y da a la naturaleza su desquite sobre la sociedad: unas veces, sacando a la superficie esas pasiones soterradas, otras, revelando las contradicciones de la sociedad, exagerando la artificiosidad de sus leyes.

En este sentido, cabría afirmar que el arte tiende siempre a lo individual, y que es únicamente nuestra percepción cotidiana la que procede con generalidades. ¿Por qué, entonces, se dice que el arte es universal? ¿Por qué todos reconocemos sus creaciones como «verdaderas»? Según Bergson, por el esfuerzo que nos imponen, obligándonos a emular el que hizo su creador para arrancar los velos tras los que se oculta la esencia de las cosas. Cuanto más profunda sea la verdad entrevista en una

¹ Este artículo ha sido elaborado en el contexto de la investigación conjunta llevada a cabo dentro del proyecto «El humor en la literatura griega: procedimientos

y funciones», dirigido por la Profesora García Soler, y financiado por la UPV/EHU.

obra artística, tanto mayor será su tendencia a hacerse universal. La universalidad está, pues, en el efecto producido y no en la causa.

Estas conclusiones no son, sin embargo, plenamente válidas para la comedia: ésta se distingue de las demás artes en que aspira a presentarnos tipos generales, caracteres capaces de repetirse (incluso sus títulos son nombres genéricos). La comedia surge de la observación exterior, y por ello se detiene en la superficie, no va más allá de la envoltura de las personas, del punto por donde muchas de ellas pueden asemejarse entre sí. Y nunca suele traspasar ese límite, entre otras razones, porque nada saldría ganando:

«Penetrar demasiado en la personalidad, relacionar el efecto exterior con causas muy íntimas, sería comprometer y sacrificar todo lo que el efecto tuviera de risible. Para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región media del alma.» (Bergson, p. 126)

Por otra parte, siendo siempre la finalidad de la risa una corrección, un aleccionamiento, resulta muy útil que éste alcance al mayor número posible de personas. Tal vez por ello la observación cómica tiende instintivamente hacia lo general. Elige entre las singularidades las que no están ligadas con un nexo indisoluble a la individualidad de la persona, aquéllas que podríamos llamar comunes:

«La comedia se halla entre el arte y la vida. No es completamente desinteresada como el arte puro. Con la risa, acepta la vida social como un ambiente propio y hasta sigue uno de sus impulsos. Y en este punto vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la Naturaleza.» (Bergson, p. 128)

La risa (el efecto propio de la comedia) viene provocada por la percepción de algo ridículo, definiéndose como tal «cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano» (Bergson, p.17); y que se manifiesta por causas externas o internas (en este caso, lo cómico tiene su asiento en la persona misma, y no en la situación). La mera distracción nos mueve a risa; pero su efecto cómico se acrecienta cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina (en la medida en que conocemos su origen): cuando vemos al individuo distraído, sonámbulo, cuyas acciones son distracciones imputables a una causa real y conocida, tanto más risibles por su automatismo y sistematicidad, porque están organizadas en torno a una idea central, y enlazadas por la misma inexorable lógica que la realidad aplica a corregir los sueños.

Si aceptamos estas observaciones, tendremos que convenir con Bergson en que la variedad cómica más genuina y elaborada, la comedia por antonomasia, es una comedia de caracteres, aquélla que, como la de Menandro o Molière, reelabora tipos tradicionales sobre una particular comprensión y concreción de la relación dialéctica que, en el arte, se establece siempre entre tradición e innovación²:

«Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo carácter, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de hecho en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado. Por ahí es por donde nos repetimos a nosotros mismos, y por ahí también es por donde otros pueden repetirnos. Todo personaje cómico es un tipo. Y a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico.» (Bergson, p. 112)

² Sobre esta peculiar naturaleza abstracta, simbólica, de los tipos cómicos, destinada a reflejar conflictos desde una perspectiva socio-histórica y doctrinal, véanse igual-

mente Pavis, p.514; Ubersfeld, pp. 81-83; Ynduráin, pp. 28-30; Ruiz Ramón, p.285

Desde un punto de vista técnico, la comedia de caracteres articula la consecución del fin que le es propio (provocar la risa) sobre dos pilares: la actitud del espectador, a quien exige indiferencia (lo cómico se dirige a la inteligencia pura, y sus mayores enemigos son la emoción y la empatía; la comedia empieza precisamente donde el prójimo deja de conmovernos); y la configuración del personaje, que ha de caracterizarse por su insociabilidad y automatismo (olvido de sí mismo y de los demás): todo individuo debe, en efecto, atender a cuanto le rodea, amoldarse al medio, no recluyéndose en su propio carácter como en una torre de marfil. Por ello, la sociedad hace que se cierna sobre cada uno, si no la amenaza de una corrección material, sí al menos la perspectiva de una humillación. La risa, algo siempre humillante para quien la motiva, es una especie de broma social. El placer que produce no es exclusivamente estético, absolutamente desinteresado: lo acompaña siempre una segunda intención, que es la de humillar, y por ende corregir, al menos en lo externo.

Contrariamente a lo que suele creerse, no son sólo los defectos de los demás los que nos hacen reír; también nos dan risa sus buenas cualidades. Lo cómico no es siempre indicio de un defecto en el sentido moral de la palabra: los defectos ajenos nos mueven a risa más por la insociabilidad, por la excentricidad, que por la inmoralidad de que son indicio. Podemos reírnos del más grave vicio (y de la más alta virtud) siempre que el poeta consiga que éste no nos conmueva. ¿Cómo lo logra? Debilitando nuestra simpatía en el instante en que ésta podría manifestarse; de tal manera, la situación, aunque sería, no será tomada como tal. Para ello suele servirse de dos procedimientos:

1. Aislar en el alma del personaje el sentimiento que se le atribuye, y hacer de él un estado parasitario, dotado de existencia independiente, que desequilibra el alma e impregna todas sus manifestaciones, agostándolas.
2. Dirigir nuestra atención no hacia los actos del personaje (que nos revelarían paulatinamente y en profundidad la medida exacta de los sentimientos del mismo), sino hacia sus gestos, entendiendo por tales, actitudes, movimientos o palabras a través de los cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin un fin que lo justifique, sin provecho para el individuo, y por efecto tan sólo de una comezón interior. En este sentido, el gesto difiere profundamente de la acción: la acción es premeditada, consciente; pero el gesto se escapa, es automático. En la acción, el personaje se manifiesta en su totalidad; en el gesto se muestra sólo una parte aislada del mismo. Además, la acción es proporcionada al sentimiento que la inspira; pero el gesto tiene algo de explosivo que despierta nuestra sensibilidad, que nos pone en guardia, y nos impide tomar en serio las cosas.

II. El *Dyskolos* de Menandro y *Le Misanthrope* de Molière son comedias de carácter, y lo más interesante de las mismas surge de la configuración y «evolución» de su protagonista, que es, en uno y otro caso, el tipo del misántropo. Tenemos, en efecto, un título genérico, con la denominación de un carácter susceptible de repetirse; un tipo genuinamente cómico (según el diccionario de la *RAE*, aquél «que por su humor tétrico —es decir, «triste, demasiadamente serio, grave y melancólico»— manifiesta aversión al trato humano»); en cuanto que el rasgo que lo identifica es su aversión a la vida social (su defecto va, por tanto, más allá de la mera distracción: no es sólo que siga automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes: es que, deliberada y contumazmente, los evita). Sobre este personaje, se nos promete (tales son, al menos las exigencias del género) una observación o análisis «superficial», que no alcance sino a su «envoltura». Veamos hasta qué punto cumple cada uno de estos poetas con tales expectativas.

En su momento, la suerte de estas dos obras fue opuesta; este dato histórico no resulta en absoluto arbitrario, puesto que la acogida que una y otra recibieron está, en mi opinión, indisoluble-

mente ligada al tipo de solución dada al conflicto planteado, y, en consecuencia, al final de cada una de ellas: Menandro, aunque admirado e imitado la posteridad, obtuvo pocas victorias en vida (una de ellas con el *Dyskolos*, precisamente). Molière, por el contrario, era un autor consagrado y amadísimo por su público, cuando, en junio de 1666 representó *El Misántropo*, que, a diferencia de sus comedias inmediatamente precedentes, fue un completo fracaso. Intentemos dilucidar a qué se debió un resultado tan dispar en dos comedias que comparten tantas cosas: desde autores igualmente geniales que operan con cánones genéricos semejantes, hasta públicos y épocas marcados por parecidos convencionalismos sociales e ideológicos³; aunque difieren, claro está, por otras muchas.

Los dos personajes se desenvuelven en mundos opuestos: Cnemón vive físicamente aislado en el campo, un espacio abierto, natural, alejado de los convencionalismos sociales, y (casi) en perfecta soledad (o libertad). Utilizo el «casi», porque este anciano, haciendo gala de uno de los atributos más característicos de las figuras cómicas (su profunda incoherencia), se casó y tuvo una hija, a la que adora; y en pos de cuyo amor ha venido Sóstrato, un jovencuelo de la ciudad, rico e ingenuo hasta la bobaliconería. En efecto, el dios Pan, preocupado por el porvenir de la muchacha bajo la tutela de un padre tan asocial, ha decidido provocar (como ocurre en ciertas tragedias de Eurípides, y hasta en algunas comedias de Woody Allen) el enamoramiento de Sóstrato y su petición de matrimonio; y, de paso, dar una lección de sociabilidad al viejo gruñón. La diversión está servida: Sóstrato, un niño sin otros recursos que los materiales, ha topado con un hueso muy duro de roer, y fracasa estrepitosamente en todos sus intentos de establecer contacto con el «dueño» de su amada, que lo ahuyenta a pedradas y sin ningún tipo de contemplación. Hasta que, obedeciendo a los planes de Pan, encuentra el auxilio de Gorgias, un joven campesino vecino de Cnemón, a quien éste respeta por su laboriosidad y honradez. Aunque seguramente esta ayuda no hubiera servido de mucho sin la decisión divina de hacer caer al viejo dentro de un pozo, en el que hubiera muerto de no mediar la intervención de Gorgias. Escarmentado, pero no enmendado, Cnemón cede a éste todos sus poderes sociales y familiares, prerrogativas que Gorgias utilizará para conceder la mano de su hija a Sóstrato. Sin embargo, la esperanza del misántropo de lograr así su definitiva liberación del mundo no se cumplirá, porque los esclavos le obligarán a palos a participar del regocijo final.

En cambio, Alceste se encuentra, a su pesar, en un ambiente urbano, rodeado de una multitud de gente que frecuenta el salón de su amada Celimena (un espacio cerrado, opresivo, claustrofóbico), y que constituye una especie de micro-corte (la soledad no es ya un hecho físico, sino psicológico). También opuesta es la configuración de sus respectivos universos dramáticos: la comedia de Menandro se organiza en torno a cuatro categorías de *dramatis personae* (libres frente a esclavos, viejos frente a jóvenes, y hombres frente a mujeres), que reflejan una concepción jerarquizada de la sociedad, y ajustada (de acuerdo con las ideas aristotélicas: *Política*, I, 3-7, 1253b-1255b; y 12, 1259b-1260b) a las leyes naturales (Wiles, pp. 77-80). En cambio, *El Misántropo* de Molière está construida sobre la igualdad social y familiar de los varones, todos jóvenes aristócratas, ligados entre sí por lazos exclusivamente amistosos; y sobre la igualdad de sexos (Guicharnaud, pp. 347s. y 399). Esta circunstancia

³ El siglo de Molière, al igual que el de Menandro, se caracterizó (Defaux, pp. 41-69) por su visión más realista del hombre, que es restituido a la conciencia de sus limitaciones, y que se torna sensible al poder de lo ineluctable: es el momento de la demolición del héroe, del triunfo de la cara amable de la comedia. Ambos siglos aman lo cotidiano, y los dos autores ofrecen a su público

personajes y situaciones en los que poder reconocerse, aunque en sus comedias se percibe idéntica nostalgia de lo trágico, y un mismo anhelo de ser tomado en serio. Los dos poetas comparten una profunda admiración por dicho género, un hecho fácilmente constatable en las dos obras que analizamos, pero que, como veremos, resultará determinante en *Le misanthrope*.

acentúa la naturaleza interior del aislamiento del protagonista, y lo hace más complejo de interpretar. Así, pues, desde el inicio mismo de la acción dramática Molière se «despega» de ese planteamiento externo (ingenuo, diría yo) del conflicto cómico que encontrábamos en Menandro. Por otra parte, el papel de Alceste en la comedia parece, en principio, opuesto al de Cnemón: él es, en efecto, un gentilhomme de mediana edad (Descotes, pp. 90-113) que desea obtener el amor de Celimena, y que aún se desenvuelve, aunque a su pesar, en el convencional mundo de la corte; en el cual, curiosamente, goza de prestigio y aceptación, como deduciremos de los comentarios de la mayoría de los personajes que intervienen en la obra, y del éxito de Alceste con el sexo opuesto (las tres figuras femeninas que actúan en la comedia están enamoradas de él). De hecho, son los celos de una de ellas (Arsínoe), junto con la envidia que inspira Alceste a algunos personajes masculinos (especialmente a Oronte, y a esa figura anónima que tiende su sombra al comienzo y al final de la obra, mientras conspira con éxito en la corte para destruir la reputación y el patrimonio de nuestro protagonista), los sentimientos que concurren en colaboración con la rigidez del personaje (incapaz de moverse fuera de los márgenes de lo absoluto, de lo incondicional) para dar al traste con el cumplimiento de la promesa cómica.

Pese a ello, un análisis exhaustivo de la configuración de los dos personajes permite deducir que ambos están caracterizados por procedimientos muy similares, constatándose en sendos casos una clara oposición entre el mensaje que proporcionan las técnicas de configuración textual y el que transmiten las técnicas de configuración visual; así como un marcado predominio de las primeras sobre las segundas, con todo lo que ello implica.

Por lo que respecta a las obras de Menandro, la caracterización visual (entre cuyos recursos incluyo no sólo la máscara, sino también el nombre propio, porque su asignación se encuentra indefectiblemente unida) suele preceder a la caracterización textual. Su función es presentar a los personajes en su faceta de figuras codificadas (es decir, de tipos cómicos). Los datos que la máscara y el nombre (casi siempre recurrente, y, por tanto, con un significado tipológico explícito) proporcionan sobre sus portadores, son, habitualmente, de la misma naturaleza, adecuándose al sexo, la edad, la posición social y el papel escénico del tipo literario al que representa *a priori* el personaje concreto, con independencia del grado en que éste se ajuste a las expectativas creadas por aquél⁴.

Pues bien, Cnemón es la única figura del *Dyskolos* que aparece mencionada por su nombre en el prólogo omnisciente de Pan (v.6), adquiriendo, así, una posición relevante antes incluso de que se inicie la acción dramática propiamente dicha. Excepcional puede también considerarse el hecho de que el autor le haya atribuido un nombre único, no recurrente, y que carece de paralelo en la vida real; está libre de reminiscencias literarias y sociales, y no proporciona más información que la que pueda deducirse de su etimología, cuyas connotaciones resultan, además, demasiado ambiguas: lo único indiscutible al respecto es la voluntad del autor de individualizar al portador y conferirle especial protagonismo.

Por otra parte, el conocimiento del nombre del personaje precede al de su aspecto externo, un hecho, como se ha dicho, poco habitual en el teatro de Menandro, donde la identificación del papel de los personajes se produce a través de la máscara. Cnemón pudo llevar una máscara de naturaleza semejante a la de la n.º 6 del catálogo de Pólux (*Onomasticon* IV, 145), derivada de la *Mése*, y que corresponde a un viejo con la barba puntiaguda, entradas en el pelo y cejas levantadas (lo que posiblemente denota una actitud crítica frente a los jóvenes, según la pseudoaristotélica *Physiognomica*,

⁴ Véanse, entre otras, las siguientes obras de referencia obligada: Webster, *Greek Theater*, pp. 73-96; *Introduction*, pp. 89-99; y «The Poet and the Mask»,

pp. 5-13; McCary, «Menander's Characters», pp. 277-290; «Menander's Old Men», pp. 302-325; o Arnott, pp. 24-25; Wiles, pp. 90-99.

811a22s.: véase Caro Baroja, pp. 29-33). Esta adjudicación resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta que existían a disposición del autor otro tipo de máscaras de viejos (por ejemplo, la n.º 3, Pólux IV, 144), que constituían, al parecer, una innovación de la comedia nueva, y estaban configuradas a partir de una mezcla de rasgos más sutil (Webster, *Greek Theater*, 75s., y *Later Greek Comedy*, 122s.). Según esto, la máscara identificaría a Cnemón como *senex* de difícil carácter que obstaculiza la realización de los planes de los jóvenes; una información que contrasta con la peculiar naturaleza del nombre propio. En mi opinión, esta discordancia en el uso de dos procedimientos de caracterización tan estrechamente dependientes, constituye uno de los más claros indicios del afán del autor por construir la comedia (y a su figura central) sobre un sutil equilibrio entre lo serio y lo cómico: Menandro pretendía, por una parte, inducir al espectador a considerar «seriamente» el carácter de Cnemón, atribuyéndole un nombre excepcional y marcando las distancias entre su grado de individualización y el de las restantes figuras. Al mismo tiempo, sin embargo, los gustos del auditorio y las propias convenciones del género, exigían constantes concesiones a la comicidad tradicional, entre las cuales debemos incluir seguramente la elección para el personaje de una de las máscaras heredadas de la comedia media.

En el caso de Alceste, su nombre es de origen griego (como el de otros personajes de Molière) y de carácter parlante: significa «fuerte, valeroso». Aunque su significado etimológico resulte positivo y explícito para un lector culto actual, en el universo dramático de Molière aparece cargado, al igual que el de las otras figuras de la comedia, de connotaciones frívolas, y evoca (Guicharnaud, p. 347) el fantasioso mundo de los embrollos amorosos típico de las comedias de Corneille (por tanto, «tipifica» al personaje: es decir, forma parte de su naturaleza cómica). Esta información va precedida, al contrario de lo que ocurría con Cnemón, por la que ofrecía el atuendo del personaje: brocado de rayas oro y gris, con cintas (o lazos) verdes. Este último detalle ha captado especialmente la atención de los estudiosos y creado una larga controversia: en opinión de algunos, el verde era, según las convenciones del momento, el color que caracterizaba a las figuras excéntricas, grotescas. Otros, sin embargo, creen que dichas convenciones estuvieron en vigor sesenta años antes, pero posiblemente no en el momento de la representación de esta obra. En mi opinión, sin embargo, esta discordancia entre el significado ridículo del atuendo del personaje y su compleja (y seria) caracterización textual puede interpretarse, al igual que en el caso de Cnemón, como resultado del complicado equilibrio entre la faceta seria y la faceta cómica del mismo; la cual explotaría deliberadamente el autor, por ejemplo, para hacer explícito el contraste entre apariencia y realidad, algo que da también mucho juego a Menandro (en realidad, el significado inesperado de este contraste, que nos invitará a concluir: «A veces uno no es lo que parece, sino precisamente todo lo contrario»), no deja de ser una sencilla manifestación del característico procedimiento cómico de la inversión); o, simplemente, como concesión al público menos culto y exigente.

En cualquier caso, lo que parece incuestionable es que el poeta, sirviéndose de un procedimiento de caracterización genuinamente cómico y de eficacia asegurada, deseaba fijar la atención del espectador en el atuendo del personaje. Y ello por dos razones: en primer lugar, porque, incluso aceptando que, en tiempos de Molière, no estuviera ya en vigor la citada convención respecto al significado de las cintas verdes, no podemos dejar de tener la impresión de que Alceste va disfrazado, y, en ese sentido, aparece externamente caracterizado como una figura grotesca (Bergson, pp. 17 y 37). En segundo lugar, porque la estridencia del atuendo de Alceste nos obliga a demorar nuestra atención en su aspecto físico (cuando deberíamos ocuparnos del moral), y a anteponer la forma al fondo: teniendo ambos procesos como objetivo ridiculizar al personaje (Bergson, pp. 46-50).

Así, pues, en las dos comedias encontramos, en principio, a un mismo tipo, caracterizado por procedimientos semejantes, los cuales tienden a subrayar su tipicidad y comicidad a través de la apa-

riencia externa (la máscara, en un caso; el vestido, en el otro), sobre la que se nos induce a centrar la atención al comienzo de ambas obras.

La caracterización textual de los dos personajes se realiza también a través de procedimientos semejantes: me parece notable y muy significativo el hecho de que Cnemón y Alceste compartan rasgos casi idénticos de individualización estilística: si el lenguaje de Cnemón se distingue por el tratamiento que dispensa a sus interlocutores (violento y exagerado), por el uso de los absolutos, o por la oposición constante que establece entre los pronombres de primera y segunda persona⁵; las particularidades de la lengua de Alceste son, básicamente, el uso de fórmulas violentas hasta el exceso, sus abundantes juramentos, y su gusto por la expresión a través de términos y expresiones absolutos. En uno y otro caso, lo cómico del lenguaje se corresponde con lo cómico de los actos y de las situaciones (es su proyección en el plano de las palabras); procede de un mismo tipo de rigidez (ambos personajes comparten el uso de fórmulas hechas, de frases estereotipadas y de repeticiones características); y llega a confundirse con lo cómico del carácter.

Cnemón asume, como decíamos, uno de los papeles típicos de los viejos menandros, representando el obstáculo a la boda de los jóvenes con la que concluyen la mayoría de las comedias de este autor. Su entidad dramática se sustenta sobre un sutil equilibrio entre lo serio y lo cómico. Es objeto de una información textual relativamente amplia, y su conducta aparece descrita, con anterioridad a su entrada en escena, por el dios Pan, divinidad omnisciente que, al modo euripideo, prologa la comedia, y cuya descripción de Cnemón anticipa esa voluntad del autor por «individualizar» al personaje (es decir, por acercarse él desde otra perspectiva menos estereotipada, más «seria»): forma parte de su entidad tradicional (más netamente cómica) su definición como individuo que aborrece al género humano; y, de su especial «idiosincrasia», su caracterización como trabajador infatigable y honesto.

Por su parte, Sóstrato y su esclavo Pirrias, nos anticipan las «malas pulgas» del viejo, que arremete verbal y físicamente contra ambos: la agresividad de Cnemón, su rigidez en el trato, es un recurso cómico infalible, que seguirá explotándose a lo largo de toda la obra. Sin embargo, Cnemón es también simultáneamente descrito desde una perspectiva seria y positiva por otros personajes (Gorgias y su esclavo Daos), quienes nos informan del amor que siente por su hija, de su laboriosidad, y de su carácter, en el fondo, solidario.

Esta descripción del personaje por parte de los otros, se complementa con una cuidada autocaracterización, que se encuentra igualmente sometida a esa alternancia entre lo serio y lo cómico, entre lo novedoso y lo tradicional: Cnemón entra en escena con un monólogo de tono exagerado y cómico, en el que confiesa su deseo de tener los atributos de Perseo para evitar todo contacto humano (vv. 153-8 y 177s.). Esta primera intervención se ajusta a las expectativas creadas por la máscara. Pero en su segundo monólogo (vv. 441-55), el viejo expresa su particular concepción de la piedad religiosa (fundada en la sinceridad y en la austeridad de sus manifestaciones) y justifica su aversión por los seres humanos. Estos rasgos, aunque elementalmente elaborados, recuerdan a los que, en sustancia, individualizarán a Alceste.

En un tercer monólogo (vv. 481-6), de tono semejante al primero, Cnemón se muestra orgulloso de su carácter poco sociable y de su rareza; y manifiesta su irrevocable decisión de evitar todo contacto con los hombres (vv. 505-8, 512s., 586-9). Estas afirmaciones coinciden también plenamente con las que hace Alceste, y nos invitan a reflexionar del modo siguiente: hasta este momento, el misántropo de Menandro ha sido objeto de un tratamiento netamente cómico, aunque matizado

⁵ E. Macua, «La caracterización lingüístico-estilística en Menandro», pp.145-161.

con vistas a conseguir una cierta individualidad en el personaje; y, para ello, el poeta ha cumplido con las dos exigencias básicas del género: dotar al personaje de una conducta asocial y automática, sin profundizar en sus móviles, e impedir que el espectador simpatice con él; lo cual logra haciendo que, en la práctica totalidad de las situaciones, la misantropía de Cnemón opere de forma autónoma, imponiéndose sobre sus sentimientos positivos (su honestidad, su austeridad, su amor filial), aunque no hasta el punto de anularlos; y mostrando dicho sentimiento a través de los gestos automáticos del personaje (hostiles tanto para con los otros personajes, a los que pega e insulta; como para con el espectador, a quien, en exclusiva, dirige unos monólogos igualmente «explosivos»).

Sin embargo, estas reglas básicas del género quedan suspendidas en el que, en mi opinión, es el momento culminante de la obra: el de la «apología» de su protagonista (vv.708-47): Cnemón ha caído en un pozo, y se ha sentido próximo a la muerte, de la que se ha librado sólo por la altruista intervención de otros seres humanos. Este incidente ha demolido todo el sistema argumental sobre el que el viejo había montado su modo de vida; y, aunque incapaz de modificar sus hábitos, acepta (a la manera de los héroes de Sófocles)⁶ que se ha equivocado doblemente: en primer lugar, porque, en efecto, la experiencia le ha demostrado que existen hombres generosos; en segundo lugar, porque ha constatado que nadie es, en realidad, autosuficiente. Al mismo tiempo, sin embargo, Cnemón enuncia sus disposiciones jurídicas para el futuro (delegando en Gorgias todos sus poderes), y se reafirma en sus convicciones éticas, las cuales implican en realidad la claudicación del personaje como ser social.

Ahora bien, aunque Menandro da por un momento a su personaje una profundidad inusitada, y obliga al público a simpatizar con él, haciéndole deponer la actitud distante que exige el género, no tiene ninguna intención de renunciar a sus prerrogativas: tras conceder a Cnemón su momento de «gracia», no le permite abandonar la escena como si fuera un héroe trágico: los esclavos le obligan a participar forzosamente del regocijo final con que concluye la obra, sacándolo de su cama y arrastrándolo, entre las carcajadas de todos (personajes y público), hasta el lugar de la celebración ritual, en la que no tendrá más remedio que participar. Podemos decir que la solución al conflicto cómico es, como su planteamiento, puramente externa y superficial, pero se ajusta rigurosamente a las premisas del género; y a ello debió posiblemente su éxito esta obra.

Veamos ahora qué decidió por su parte el poeta francés.

La configuración textual de *Alceste* (Llovet, pp. 9-25; Jouanny, pp. 811-5) es, a todas luces, mucho más profunda y compleja que la de Cnemón, a cuyo papel, como hemos dicho, se opone el de aquél. La naturaleza del rol que representa Alceste va a determinar el desenlace de la trama cómica, y a inclinar negativamente la balanza por lo que respecta al futuro de sus protagonistas, y a la moraleja que de éste debe inferir el público.

La información que el misántropo ofrece de sí mismo se simultanea con la que sobre él nos proporcionan los otros personajes. La obra comienza con un diálogo entre Alceste y su amigo Filinto sobre la naturaleza de las relaciones interpersonales: Filinto admite la necesidad de rituales que ordenen los intercambios sociales; mientras que Alceste atribuye a las buenas maneras un valor de uso, no de cambio, y reprocha a Filinto su hipocresía y su banalidad. El código de conducta de Alceste está presidido por la austeridad y la sinceridad indiscriminadas, y se opone a las (en su opinión) hipócritas convenciones sociales del momento (vv. 14-28, 35s., 41-64, y 67-72).

⁶ Véase el comentario de Reinhardt a cada una de las obras conservadas de este poeta, en *Sófocles*, Barcelona 1991.

Creo que Fiorentino (pp. 151-165) da en el blanco cuando, al intentar explicar por qué la figura de Alceste ha suscitado a lo largo de los siglos interpretaciones tan dispares, sostiene que la causa está en el doble ángulo desde el cual puede el espectador-lector aproximarse a la obra: si la analizamos desde una perspectiva individual, acabamos por constatar que, en efecto, las formas que adopta la cortesía no se corresponden con la naturaleza (o la profundidad) de las relaciones, resultando aquéllas fatuas en el mejor de los casos (hipócritas en el peor); pero desde una perspectiva supraindividual, quien se opone a una costumbre asumida unánimemente, no puede sino verse como alguien extravagante, artificial y ridículo⁷. Yo creo, sin embargo, que el conflicto sólo secundariamente hunde sus raíces en la perspectiva del receptor, siendo su fuente principal el manejo poco ortodoxo que hace el dramaturgo de las convenciones genéricas: en efecto, se supone que Molière compuso una comedia, género que, como hemos visto, procede con unas reglas muy concretas: exige, entre otras cosas, un acercamiento poco profundo a los personajes, una definición básicamente cómica de los mismos, y un final feliz. Pero el autor ha transgredido, como intentaremos demostrar a lo largo del siguiente análisis, estas tres exigencias básicas, dejando al espectador sin un claro marco de referencia que le permita interpretar inequívocamente el conflicto cómico; al cual le ha obligado a acercarse desde una perspectiva sumamente ambigua, al margen de los cánones establecidos.

Las sensatas intervenciones de Filinto no modifican, por supuesto, las conclusiones de Alceste (vv. 87-95): lejos de suscitar sus dudas, estimulan su complacencia (vv. 109-12). Alceste odia a todo el género humano (a unos, porque cometen maldades, y a otros, porque no responden a las mismas con la debida indignación: vv. 118-44); e, infantilmente, pregunta a Filinto si guardaría esa misma flema en el caso de sufrir la traición de un amigo (vv. 167-72 y 179-81). Filinto conviene en que eso no es posible, pero, frente a la actitud de Alceste, lo razonable sería apelar a la justicia (vv. 182-4). Éste, en cambio, afirma que no recurrirá a un tercero en discordia para conseguir algo que por derecho le corresponde (vv. 191-193, 196). Una derrota sería para él la confirmación definitiva de la maldad humana (vv. 197-200). Lo cual, en el fondo, parece satisfacerle (vv. 201s.), puesto que confirma sus opiniones.

Hasta aquí, parece evidente que debemos acercarnos a Alceste como corresponde a un personaje cómico: tanto por su atuendo grotesco, que es el que, de entrada, se impone ante los ojos del espectador, como por el contenido extremo, inflexible, vanidoso, de sus intervenciones: al igual que Cnemón, Alceste se siente orgulloso de sus imperfecciones: por eso le suscitan total indulgencia, y las muestra sin el menor escrúpulo⁸. Por otra parte, Alceste está adornado con el otro rasgo característico de los tipos cómicos que también hemos visto en Cnemón: la incoherencia; la cual se manifiesta en su caso doblemente: en primer lugar, en la elección como objeto de su amor de Celimena, una joven coqueta y maledicente, que no se ajusta en absoluto al que suponemos debiera ser el ideal femenino de alguien con las convicciones de Alceste (vv. 205-24 y vv. 225-34); en

⁷ En términos parecidos (aunque en clave más netamente política y psicoanalítica) interpreta la escena Orlando, quien destaca la ambigüedad tragicómica de Alceste, de la cual es fruto la amplia gama de posibilidades interpretativas que ofrece su personaje, y que, de hecho, se han ido perfilando a lo largo de los siglos (pp. 299-318 especialmente).

⁸ El defecto genuinamente cómico es, según Bergson, la vanidad: invisible para quien la tiene, y notable para el resto del mundo; suscita una total indulgencia en su portador (que la muestra sin escrúpulo), pero resulta molesto para los otros (que intentan reprimirla). Es susceptible de una corrección inmediata, inseparable de la

vida social, y capaz de tomar la mayor variedad de formas y de sumarse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes: «No creo que haya defecto más superficial y a la vez más profundo. (...) Apenas si es un vicio, y, no obstante, gravitan alrededor de ella todos los vicios, y éstos, al refinarse, tienden a convertirse exclusivamente en medios de satisfacerla. Hija de la vida social, no es otra cosa que una admiración de sí misma, fundada en la admiración que cree inspirar a los demás. Es más natural, más universalmente innata que el mismo egoísmo, pues de éste suele triunfar la Naturaleza, al paso que sólo por la reflexión podemos vencer la vanidad.» (p.129)

segundo lugar, en la naturaleza contradictoria de su papel dramático, que aún en este personaje el rol de enamorado y el de obstáculo a sus propios intereses (efectivamente, no serán sus antagonistas, sino él mismo, quien impida la realización de la promesa cómica; lo cual consigue, a diferencia de Cnemón). Paradójicamente, sin embargo, veremos cómo estos mismos rasgos contribuyen a la individualización del personaje, haciéndolo, a la postre, irrepetible y pulverizando su naturaleza de tipo literario.

El tono cómico alcanza cotas mucho más altas en la escena segunda, donde interviene Oronte, un personaje tan vanidoso (al menos) como Alceste, con quien protagoniza un lance antológico: Oronte confiesa a Alceste la admiración que siente por él, y su deseo de entablar una estrecha amistad (vv. 252-60, 265s., 266s., 269s., 271-76). Pero Alceste le replica que una amistad verdadera implica un compromiso que no puede contraerse a la ligera (vv. 277-84). Para dar fe de sus buenas intenciones, Oronte ofrece a Alceste la posibilidad de aprovechar su influencia en la corte; aunque antes deberá darle su opinión sobre la calidad de un soneto que acaba de componer (vv. 285-97). Alceste lo previene de su inquebrantable sinceridad (vv. 298-300), la cual insiste en solicitar Oronte, quien, por supuesto, acaba leyendo el soneto. Cuando pide un veredicto, el misántropo evita concretar; pero Oronte pregunta una y otra vez si sus versos le parecen malos, a lo que Alceste responde con un no menos insistente: «No digo eso».

Según Bergson (pp.58-63), la articulación de esta magistral escena se realiza sobre un procedimiento cómico muy elemental, que él denomina *el diablillo de resorte*: la virtualidad de este juguete consiste en que, cuanto más se le comprime, con más fuerza se estira. Prefigura el conflicto entre dos terquedades: una de ellas, puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos diversión. Si sustituimos el resorte físico por uno moral, tendremos una idea que se expresa, permanece un instante como contenida, para tornar a expresarse de nuevo con doble ímpetu. Este mecanismo resulta especialmente productivo cuando opera con la repetición de palabras: encontramos, así, dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se desborda, y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento.

A veces, sin embargo, dicho procedimiento se torna muy complejo: por ejemplo, cuando todo el interés de una escena radica en un personaje único que se desdobra, y al que su interlocutor sirve como de prisma a través del cual se realiza ese desdoblamiento. En estos casos no debemos buscar el secreto del efecto cómico en lo que vemos y oímos en la escena exterior, sino en la comedia interior cuya refracción se opera. Tal ocurre cuando Alceste responde insistentemente con su «No digo eso» a la contumacia con que Oronte le pregunta si sus versos le parecen malos. La repetición es, sin duda, cómica; pero parece claro que Oronte no intenta divertirse a costa de Alceste, entregándose a ese juego que hemos descrito. En realidad, hay dos hombres en Alceste: el misántropo que ha jurado decir siempre la verdad; y el hidalgo que no puede olvidar las formas burguesas, o quizá simplemente el buen hombre que retrocede cuando hay que pasar de la teoría a la acción, y herir un amor propio. La verdadera escena se desarrolla entre los dos Alceste: uno que quiere estallar, y otro que le cierra la boca cuando se dispone a ello. Cada «No digo eso» representa un esfuerzo creciente por apartar algo que empuja y pugna por salir; por eso la violencia del tono de la frase crece a medida que aumenta el enfado de Alceste: pero no con Oronte, como él cree, sino consigo mismo.

No es cómico el que un hombre se decida a decir lo que piensa; y tampoco el que otro, por bondad, egoísmo o desdén, prefiera decir a los demás lo que desean oír. Incluso se pueden unir estos hombres en uno solo, y hacer que el personaje titubee entre la absoluta franqueza y la cortesía engañosa; tampoco esta lucha tiene por qué resultar cómica. Pero si concentramos en un hombre estos dos sentimientos irreductibles y rígidos, y hacemos que la oscilación entre ambos sea mecánica, simple e infantil, el efecto es impagable.

Por fin, como no podía ser de otra manera, Alceste expone su sincera opinión, absolutamente demoledora (vv. 376-416, 418-20, 422, 424, 426); de la que Oronte intenta desquitarse retando a su ofensor a componer sus propios versos; sin embargo, Alceste no acepta el desafío (vv. 429-30), y el «pique» sigue hasta que Filinto decide intervenir.

La escena primera del segundo acto es un diálogo entre Alceste y Celimena, la joven a la que ama, y a quien reprocha su complacencia con los numerosos pretendientes que la abruma (vv. 447-460 y 465-88). Celimena ya le ha confesado a Alceste el amor que siente por él (vv. 497-500, 503 y 505s.), y considera sus celos injustificados (vv. 489-92 y 495). Pero él se mantiene en sus trece (vv. 493s., 496), y acosa a su amada hasta provocar su exasperación (vv. 507s.), y el cierre de la escena con su caústica réplica:

«Vuestro método, en verdad, es totalmente nuevo, ya que amáis a las gentes para disgustaros con ellas; vuestra pasión se traduce solamente por palabras agresivas, y no se ha visto nunca un amor tan reñón». (vv. 525-28)

La cual inclina de nuevo la balanza, en mi opinión, del lado de lo cómico.

El punto de inflexión de esta situación se produce, a mi juicio, en la escena V de este mismo acto: una escena colectiva de crítica mordaz e indiscriminada, a la que Alceste asiste en silencio hasta que Celimena es elogiada precisamente por su maledicencia: este comentario hace que reproche a todos su hipocresía (vv. 651-56), y les acuse de fomentar con sus risas complacidas la maldad de su amada (vv. 659-666). Me parece muy significativo el hecho de que los otros personajes argumenten su defensa sobre las contradicciones de Alceste: Clitandro le reprocha únicamente el que critique a todos, excepto a Celimena, el miembro más activo del grupo; Filinto le censura el que se interese precisamente por el tipo de gente que ha sido objeto de sus malévolos comentarios (vv. 667s.), y concluye con Celimena (vv. 669-80), en que sólo el espíritu de contradicción de Alceste y su desdén por el criterio ajeno, justifican esa actitud:

«Vuestro espíritu se opone siempre a todo cuanto se dice, y, por un defecto que él mismo confiesa, no puede soportar que se critique ni que se elogie» (vv. 683-686).

Creo que el tono de la obra ha cambiado aquí notablemente: son los otros personajes los que parecen justificarse ante Alceste, esgrimiendo únicamente argumentos externos, basados en la incorrección de las formas (no en la del fondo) de la actuación del misántropo. Sin embargo, esa atención exclusiva del grupo a las formas, con el consiguiente olvido del fondo, nos trae a la memoria la imagen de una sociedad disfrazada, de una mascarada social: ahora es el grupo el que resulta cómico.

Esta interpretación está corroborada por la evolución del acto tercero, donde destaca especialmente la escena VII, que presenta notables paralelos con la que antes ha protagonizado Oronte: aquí es Arsínoe (joven gazmoña enamorada de Alceste) quien elogia los méritos del protagonista, lamenta su escaso peso en la corte (vv. 1045-52), y se hace eco de la buena opinión que merece a hombres muy ilustres e influyentes (vv. 1057-60 y 1065-68). El misántropo pone en cuestión la opinión de su admiradora, con unos versos que recuerdan a los del tango:

«Hoy día se alaba a todo el mundo, y el siglo no por ello se asombra; a todo se le atribuye iguales méritos, y ya no es un honor verse alabado...» (vv. 1069-72)

Pero Arsínoe no se rinde, y le ofrece (como también antes Oronte) la posibilidad de hacer gestiones a su favor en la corte (vv. 1075-80). Alceste declina su oferta, con una respuesta antológica (vv. 1082-90):

«Mi estado de ánimo me impulsa a vivir como desterrado. El cielo, al darme vida, no me ha proporcionado un alma con los aires cortesanos. No tengo las virtudes exigibles para triunfar y abrirme paso en ella. Ser franco y sincero es mi único mérito; no sé engañar a los hombres cuando hablo, y quien no posea además el don de ocultar lo que piensa, debe residir lo menos posible en este país.» (vv. 1081-98).

Ante su negativa, la joven aborda el tema que acapara su verdadero interés: el del amor de Alceste por Celimena, a quien debería abandonar, puesto que lo engaña, como muy pronto le demostrará (vv.1099-1104, 1107-10, 113-15, 1119s., y 1125-32).

Hasta este momento, hemos insistido en las semejanzas entre esta escena y la protagonizada por Oronte; ahora analizaremos las diferencias: en primer lugar, el personaje de Arsínoe, a diferencia del de Oronte, carece de rasgos netamente cómicos; sus opiniones resultan, en ese sentido, más serias, menos cuestionables. No sabemos si admira sinceramente a Alceste, pero tampoco nos importa: tal vez sus elogios son interesados, pero la razón de su interés trasciende la del de Oronte: Arsínoe está enamorada de Alceste, y desea conseguir su amor a cualquier precio. La naturaleza de este personaje, sus motivaciones y su conducta en esta escena dan a la misma un tono serio, y nos obligan a contemplar a Alceste (como objeto del deseo de Arsínoe, por el cual ésta miente y manipula) desde una perspectiva bien distinta de la que se ha impuesto en su lance con Oronte. Y, efectivamente, el contenido de sus intervenciones se ha modificado (y creo que también la forma).

Esta visión positiva del misántropo culmina y cristaliza al comienzo del acto IV, en el diálogo entre Filinto y Elianta, en el que se nos describe indirectamente la entrevista de Alceste con los mariscales, quienes han pedido su comparecencia a petición de Oronte, y ante los cuales ha hecho alarde de su inflexibilidad y rigor (vv. 1133-37), sosteniendo que Oronte no debería contrariarse tanto por su opinión en materia de versos (vv. 1139-62):

«Se puede ser una magnífica persona y hacer malos versos; no creo que afecten al honor tales materias; le tengo... por hombre de categoría, de mérito y de corazón..., pero por malísimo escritor.» (vv. 1144-48).

Todo cuanto han conseguido de él es una disculpa por su exigencia (vv. 1158-60). Tanto el tono como el contenido explícito de las palabras de Filinto y de Elianta son altamente positivos (lo cual, en el clima de chismorreos y «maldad» que impregna toda la comedia, resulta excepcional y particularmente significativo).

Por otra parte, ambos personajes insisten en la peculiar naturaleza del amor que, contra todo pronóstico y conveniencia, siente Alceste por Celimena (vv. 1169-74, 1175-8, 1180-4). Filinto cree que debería trasladar su deseo a otra parte: encauzarlo, por ejemplo, hacia Elianta, que lo ama tiernamente (vv.1185-90). Desde luego, algo debe de tener Alceste cuando, a pesar de sus incómodos defectos, goza de tanto éxito entre el sexo femenino (seamos sinceros: ¿quién se reiría abiertamente, sin atisbos de consciente envidia, de alguien así?).

El acto V comienza con un nuevo diálogo entre Alceste y Filinto, donde se expone, a modo de recapitulación, el desenlace de los problemas que aparecían planteados en la primera escena del acto primero. El tono ha cambiado de forma sustancial e irrevocable, sin que apenas nos hayamos dado cuenta de cómo o en qué momento se ha producido esa modificación: Alceste ha decidido ya (vv. 1483-1524) prescindir definitivamente del trato con los hombres (vv.1485s. y 1523s.): a pesar de tener a su favor el honor y las leyes, le ha ganado el pleito del que nos daba noticia al comienzo de la comedia su enemigo, sirviéndose de las malas artes de Oronte, cuyo odio se ha ganado con su sinceridad. Al contrario de lo que ocurría en la obra de Menandro, aquí se han cumplido las expectativas del protagonista, confirmando la corrección de sus argumentos.

Aunque Filinto sostiene que el daño no es tan grave y que puede repararse sin dificultad, Alceste afirma que acatará la sentencia (vv.1540-50), para que *«así quede para la posteridad como prueba evidente, como testimonio famoso de la maldad humana de nuestra época. Podrá mi gesto costarme unos veinte mil francos; mas por esa suma conquistaré el derecho de echar pestes de la inicua naturaleza humana y sentir hacia ella un odio inmortal...»* (vv. 1544-50). El contenido es muy socrático, pero el tono, de nuevo, hilarante.

No se va a mantener, sin embargo, por mucho tiempo, ni es el que se acabará imponiendo al final de la comedia. En las siguientes escenas de este último acto, se aclarará el malentendido que se ha producido entre Alceste y su amada, a causa de las cartas de contenido ambiguo y chismoso que ésta ha enviado a los distintos personajes que han intervenido en la trama. Tras la lectura de las mismas, Celimena comprende el resentimiento de Alceste (vv. 1736-47); él, por su parte, reconoce su insensatez y su debilidad, y accede a disculpar las maldades de su amada

«con tal de que vuestro corazón quiera secundar el propósito que he hecho de huir de los humanos, y que os decidáis a seguirme sin vacilaciones al desierto, donde he hecho voto de vivir.» (vv.1759-64).

Celimena, por supuesto, se muestra arrepentida de las consecuencias de su coquetería, y dispuesta a fijar la boda; pero no a renunciar, en plena juventud, al mundo. Por un momento, creo, todos contenemos la respiración, convencidos de que la comedia va a terminar como lo que es. Pero Alceste no puede comprender la actitud de Celimena (vv. 1771-3), y la rechaza definitivamente (vv. 1779-84); volviendo su mirada a Elianta, a quien, sin embargo, no pide en matrimonio:

«Me siento demasiado indigno de ello y empiezo a comprender que el cielo no me ha creado para contraer tal vínculo...» (vv. 1791s.).

Elianta ofrece su mano a Filinto, y Alceste se despide con su deseo de que los amantes conserven su amor mutuo:

«Traicionado por todas partes, abrumado por mil injusticias, voy a huir del abismo en que triunfan los vicios y a buscar en la tierra un lugar retirado donde pueda permitirme la libertad de ser un hombre de honor.» (vv. 1803-6).

Según se deduce de este análisis, Molière ha cometido, al menos, tres fallos técnicos, que dan al traste con las expectativas que crea la «normativa» del género, y defraudan al espectador ortodoxo: en primer lugar, profundiza en la personalidad de Alceste, mostrando las causas íntimas que justifican sus actos, y obligándonos a que los consideremos seriamente. En segundo lugar, dota al personaje de un carácter insociable, pero no de automatismo: aunque rígido e inflexible, Alceste aparece adornado con una notable autoconciencia (aunque ésta no lo induzca a modificar su postura: tampoco lo hacen los héroes trágicos; por otra parte, y al contrario de lo que ha ocurrido en la trama protagonizada por Cnemón, los hechos han confirmado el punto de vista de Alceste: los jueces, Oronte y la propia Celimena lo han traicionado; no existen la justicia ni el amor verdaderos). Si, como dice Bergson, un personaje es cómico en la misma medida en que se desconoce a sí mismo, podemos concluir que Alceste no es, desde luego, un personaje genuinamente cómico.

En tercer lugar, da una solución nada convencional al conflicto cómico, puesto que no respeta el equilibrio entre arte y vida que debe guardar la comedia: con este desolador desenlace, del cual, parece evidente, no es culpable Celimena (ella ha aceptado el matrimonio, con lo cual no contraviene la ley cómica según la cual, al final de la obra, los protagonistas han experimentado un cambio a mejor, y han aprendido de lo ocurrido en la trama), Alceste (que no ha cambiado en absoluto y no puede,

por tanto, participar de ese *happy end*, que queda reservado a Filinto y a Elianta) abandona la escena con una altura trágica que hasta este momento se le ha escatimado.

Si Menandro ha respetado todas las convenciones cómicas, propinando a su protagonista un castigo externo, superficial y formal, impecable socialmente, e impidiendo que el personaje agüe la fiesta en los dos canales de comunicación dramática (todos, espectadores y personajes, nos reímos al unísono de Cnemón); Molière hace que su misántropo se autoimponga un doloroso castigo que, sin embargo, afecta seriamente a otras figuras de la comedia. Su negativa a participar de un final feliz (y a contribuir al mismo) debió de congelar la risa en la boca de los espectadores (de hecho, esta comedia, a diferencia de todas las producidas por Molière hasta ese momento, no conoció una segunda representación).

Molière no quiso acatar la exigencia cómica de moverse equilibradamente entre el arte y la vida: prefirió, como su misántropo, dar la espalda a la sociedad y retornar a la sencillez de la naturaleza, al arte puro. El precio de semejante atrevimiento fue, como el de su personaje, muy alto también. Pero, a cambio, consiguió crear una figura irrepetible, casi sublime (no creo que el adjetivo esté reñido con las raíces netamente cómicas y típicas de esta figura, como entenderán perfectamente los aficionados a ciertas series televisivas norteamericanas actuales, que siguen operando con personajes igualmente típicos, que combinan a la perfección rasgos de muy diversa índole, y que, precisamente por ello, resultan más convincentes y atractivos). A costa, eso sí, de dismantelar al tipo: en la medida en que individualizó y justificó a Alceste, en que se negó a sacrificar, para dar satisfacción al espectador, la profundidad y la talla casi trágica que alcanza aquél al concluir la obra, fracasó en la consecución del fin propio del género al que pertenecía.

Pero, ¿y nosotros? ¿Qué posición hemos de adoptar, como analistas y espectadores? Si aceptamos las reglas del género, tendremos que abstenernos de hacer una lectura moral de ese fracaso: en efecto, en *Le Misanthrope* la risa se ha tornado sospechosa; más que un acto correctivo, parece la respuesta culpable y arrogante de individuos frívolos e indiferentes. Sin embargo, su función resulta igualmente útil, porque, en definitiva, permite a la sociedad vengarse de la libertad que con ella se han tomado, aunque, en este caso concreto, ignoremos si acierta: al fin y al cabo, la risa no tiene por qué inspirarse en un sentimiento de benevolencia o equidad: puede castigar a inocentes o respetar a culpables, puesto que no procede con ayuda de la reflexión consciente: su misión no es otra que la de intimidar humillando. En cualquier caso, «el que ríe entra en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al prójimo como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano. Junto a esta presunción hallaríamos también un poco de egoísmo, y detrás, algo menos espontáneo y más amargo, cierto pesimismo que se va afirmando a medida que el que ríe razona su risa» (Bergson, p.146)

Tal vez esto explica el que las posteriores recreaciones del tipo se hayan producido en el marco de los géneros narrativos, y el que, en la mayoría de ellas, la figura del misántropo tenga muy poco de cómico: eso es, al menos, lo que yo he constatado (y expondré en otro lugar) al analizar el tratamiento del tipo en cuatro obras del siglo XX que han osado conjurar en su título a tan ilustres ancestros: *El Misántropo* de Lorenzo Villalonga; los dos de Moravia (el de 1941 y el de 1963); y el de Leonardo Castellani.

ELENA MACUA
Estudios Clásicos
UPV-EHU
Vitoria-Gasteiz

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOTT, W.G., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975.
- BERGSON, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires 2003 (6ª ed.).
- CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid 1988.
- DANDREY, P., *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris 1992.
- DEFAUX, *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris 1992.
- DESCOTES, *Les grandes rôles du théâtre de Molière*, 1960.
- FIORENTINO, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino 1997.
- GUICHARNAUD, J., *Molière une aventure théâtrale*, 1963.
- JOUANNY, R., *Molière. Oeuvres complètes*, Paris 1962.
- LLOVET, E., *Molière. Tartufo. El avaro. El misántropo*, Madrid 2003.
- MACUA, E., «La caracterización lingüístico-estilística en Menandro», *Veleia* 14, 1997, pp.145-161.
- MC CARY, W.Th., «Menander's Characters: their Names, Roles and Masks», *TAPA* 101, 1970, pp. 279-298. «Menander's Old Men», *TAPA* 102, 1971, pp. 303-325.
- ORLANDO, F., *Due letture freudiane: Fedra e Misanthropo*, Torino 2004.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona 1983.
- PFISTER, *Das Drama*, Manchen 1977.
- REINHARDT, K., *Sófocles*, Barcelona 1991.
- RUIZ RAMÓN, F., «Personaje y mito en el teatro clásico español», en García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid 1985, pp.281-293.
- UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, Madrid 1989.
- WEBSTER, T.B.L., *Greek Theater Production*, London 1956. *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953. *An Introduction to Menander*, Manchester 1974. «The Poet and the Mask», en H.D.F. Kitto (ed.), *Classical Drama and its Influence*, London 1965, pp. 5-13.
- WILES, *The Masks of Menander*, Cambridge 1991.
- YNDURÁIN, D., «Personaje y abstracción», en García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid 1985, pp. 27-36.