

Claude DUÉE  
Bárbara FERNÁNDEZ  
Montserrat MORALES  
Cécile VILVANDRE  
(Universidad de Castilla-La Mancha)

### **L' "Impromptu": Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giradoux, Ionescu, Cocteau)**

En la historia del teatro francés, algunos dramaturgos han utilizado la idea especular del teatro dentro del teatro o sobre el teatro. Partiendo del concepto del "Impromptu" pretendemos acercarnos al trabajo reflexivo y práctico de Molière, Giradoux, Ionescu y Cocteau en el quehacer teatral. El análisis de estas obras nos permitirá captar la evolución de una idea que siempre ha obsesionado al artista: el límite entre la ficción y la realidad, la débil frontera entre el "yo" creador y el "yo" proyectado, la independencia del autor respecto de las exigencias del público y de sus intermediarios.

Cuando nos reunimos por primera vez para tratar del "Impromptu", poco o nada sabíamos del tema excepto que había coincidencia del vocablo en algunos títulos de obras dramáticas francesas. La lectura individual de Molière o de Ionescu había ya suscitado la curiosidad de aquellas de nosotras que nos dedicábamos al estudio del género teatral en general, o del autor en particular. Pero fue la idea de elaborar un trabajo en común en torno a este tema lo que nos pareció sumamente atractiva por cuanto significaba trabajar en equipo, lo que no suele ser siempre fácil habida cuenta que estamos obligados a dedicar nuestros esfuerzos aislados a estudios parciales de autores y/o temas.

El trabajo consta de dos partes. La primera pretende aclarar una serie de conceptos teóricos que permitirán perfilar los límites de la modalidad teatral que es el "Impromptu" y que hemos repartido de modo siguiente:

- La teatralidad* (C. Vilvandre)
- El teatro en el teatro* (B. Fernández)
- La puesta en abismo* (M. Morales)
- El concepto de "Impromptu"* (Cl. Duée)

La segunda parte integra los estudios específicos de los cuatro dramaturgos que han tratado el tema del "Impromptu" y cuyo orden se reparte siguiendo un criterio estrictamente cronológico:

1. *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663) (B. Fernández)
2. *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux (1937) (Cl. Duée)
3. *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco (1956) (C. Vilvandre)
4. *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau (1962) (M. Morales)

Nos interesa dejar claro, ante todo, que lo que presentamos a continuación tiene carácter de esbozo —lo que se suele llamar “primeros pasos”—, que, esperamos, será ampliado en un estudio posterior con más entidad y carácter más concluyente.

### La teatralidad

Según la definición que nos propone Jean-Pierre Ryngaert en *Lire le théâtre contemporain* la teatralidad es el carácter de lo que se presta a la representación escénica. Tradicionalmente, desde el punto de vista textual, la teatralidad tiene que ver con la existencia de formas de vocación escénica (como por ejemplo el diálogo) y cuya traducción en la representación ha sido ingeniosamente designada por Patrice Pavis como “*mise en signe*”. La teatralidad se relaciona también con la existencia de fuerzas contradictorias asumidas por los personajes, y de metas claramente identificables en las relaciones establecidas por el intercambio de réplicas. Es precisamente lo que permite diferenciar el teatro de la novela o de la poesía. Sin embargo esta noción evoluciona en la medida en que el diálogo alternado ya no es una obligación de la escritura teatral. Además la teatralidad coincide también con el uso particular que se hace del idioma. Pero el debilitamiento de los géneros literarios y los intentos de montajes escénicos cada vez más innovadores han dado más margen a lo que se entiende por “texto teatral” hasta el punto que hoy en día cualquier texto podría ser representado. La teatralidad ha sido interpretada también equivocadamente como la celebración de lo espectacular y del exceso, cuando sabemos que existen formas mínimas de teatralidad. Michel Corvin subraya en su *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* que la noción por muy abstracta que sea se inscribe en la historia y que tal vez no existe más que una diferencia de grado, no de naturaleza entre las manifestaciones divergentes de la teatralidad.

### El teatro en el teatro

Los diccionarios suelen ser muy útiles cuando se trata de conocer los límites conceptuales de un vocablo. Para saber cómo se define un lexema como es “el teatro en el teatro” debemos recurrir a algunos diccionarios especializados en el tema:

1. Patrice Pavis<sup>1</sup> “Type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d’une pièce de théâtre. La pièce externe joue sur l’illusion

1 Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

que nous assistons, en tant que public, à la fois à sa représentation et à celle de la pièce interne”.

2. Michel Corvin (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*): “Structure dramatique fondée sur le dédoublement, c’est à dire consistant en l’introduction d’une pièce de théâtre (ou d’un fragment) dans une autre pièce de théâtre. A tel moment de l’action de la pièce principale se produit un changement de niveau dramatique, les protagonistes se divisent en acteurs et spectateurs d’une nouvelle action dramatique sans solution de continuité entre histoire enchâssée et histoire enchâssante”

Retengamos pues los elementos básicos que nos proporcionan estas dos definiciones y que afectan fundamentalmente

### 1. a la estructura:

- a) una obra de teatro contiene en su interior una acción dramática diferente de la que la engloba, lo que va a conllevar un cambio de nivel en la acción dramática.
- b) este cambio de nivel implica una duplicación interna de agentes dramáticos: los personajes de la acción principal se repartirán los papeles: unos serán “espectadores” y otros serán personajes en el interior de la acción secundaria o engastada.

2. a la temática: la actividad teatral puede convertirse en el objeto y tema de la representación.

3. al punto de vista: al mostrar en escena a actores que fingen estar haciendo teatro dentro de una obra de teatro, el dramaturgo lleva al espectador real o “externo” a identificarse con el personaje-espectador de la obra representada y a restablecer su verdadera condición, esto es, la de estar en el teatro y de no asistir más que a una ficción, destruyendo así la ilusión de realidad. De esta forma, el espectador asiste a su imagen reflejada en el espejo de la ficción pero a sabiendas de que no es su propio yo, sino sólo su reflejo. De esta forma se recupera la mirada como etimología común de espectáculo y espejo:

[SPECTO > contemplar, mirar; *spectaculum*> lo que se ofrece a la vista; *spectator*> contemplador, observador, testigo

SPECULATOR> observar, atisbar, mirar, atalayar; *speculator*> observador, espía, explorador, investigador; *speculum*> espejo]

Nos dice Pavis que: “La fascinación ejercida por esta forma es la de mirar su propia mirada, invertir los signos de la relación teatral, de ser a la vez actor y espectador”

Pero ¿desde cuándo ha existido esta fascinación de mirar la propia mirada? Todos los estudiosos del teatro en el teatro coinciden en que el coro del teatro griego y el papel que jugaba el prólogo en algunas obras medievales eran ya un esbozo de este procedimiento. Pero la forma estructurada, tal como hoy la conocemos, surge poco después del Renacimiento, en la confluencia de las dos tendencias dramáticas, clásica y medieval, impulsada por el triunfo de la escena de la ilusión a la italiana y el descubrimiento de la perspectiva y la profundidad

abstracta de campo generada en el "quattrocento". La puesta en escena de un personaje representando el papel de espectador, en un momento en el que ya no hay participación del público ni intercambio entre actores y espectadores -como era el caso del teatro medieval- significa tomar conciencia de ese divorcio y, de alguna manera, asumirlo al intelectualizarlo.

La noción de la imagen especular, tan apreciada en la estética pictórica barroca, va a tener su correspondencia en el ámbito dramático del teatro en el teatro. Es el símbolo mismo del desdoblamiento: el hombre contempla su imagen reflejada en el espejo y los límites de la realidad se desvanecen; en un mundo en donde Dios es lo único auténtico, el hombre gusta de saborear lo evanescente, de jugar con lo falso y la verdad, con el ser y el parecer, con el teatro y la vida. El teatro en el teatro es sobre todo el teatro que se desdobra, que proyecta una imagen de sí mismo y que, sobre todo, provoca la confusión en el espectador que ya no distingue qué es la ficción y qué es la realidad.

Al parecer la primera obra conocida que incluye este procedimiento es la del inglés Medwall, *Fulgencio y Lucrecia* (1479) en donde unos actores (los hombres y las mujeres que lo habitan), se mueven dirigidos y regidos por un Dios dramaturgo y director, de modo que la vida no sería más que un sueño y una ilusión<sup>2</sup>. A partir de esta metáfora teológica, el teatro en el teatro adquiere su forma lúdica representándose a sí mismo, al tiempo que toma conciencia de la dificultad de establecer los límites entre la vida y la ilusión. En Francia, y durante el período barroco, son numerosas las obras que incluyen este procedimiento<sup>3</sup>. La tragicomedia *Célinde* de Balthasar Baro inicia la tradición en 1628 a la que le siguen unas cuarenta obras entre las que hay que destacar *L'illusion comique* de Corneille (1636), *Le véritable saint Genest* de Rotrou (1646) y *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1664). Luego, al dominar la rigidez de la estética clásica durante casi tres siglos, el procedimiento cayó en descrédito hasta volver a interesar, ya en pleno siglo XX, a dramaturgos de talla como Pirandello, Anouilh, Brecht, Genet, Cocteau, Giraudoux o Ionesco.

El teatro en el teatro integra varios elementos que pueden o no superponerse; estos son:

- ilustración de una ideología: la concepción humanista y religiosa del mundo al final del Renacimiento (por ejemplo, *Auto sacramental* y *El gran Teatro del mundo* de Calderón)
- constituir un objetivo puramente decorativo, insertado en comedias como intermedios (algunas comedias ballet de Molière, por ejemplo, *Le bourgeois gentilhomme*)

2 Luego vendrían *Lusitânia* de Gil Vicente (1532), *Auto d'el Rei Seleucu* de Camoëns (1544) y *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1589) considerado por muchos como la primera obra "oficial" que incluye el procedimiento.

3 Georges Forestier en *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, hace un estudio pormenorizado de unas cuarenta obras francesas que incluyen este procedimiento. El estudio de Forestier es de obligada referencia para cualquier interesado en el tema.

- la ilusión dramática, ligado a la significación de la obra, sobre todo cuando se establece una relación temática entre la obra englobante/marco y la obra englobada/engastada, que permite un efecto especular o *mise en abyme* (por ejemplo, *Hamlet de Shakespeare* o *L'Illusion comique de Corneille*)
- la relación entre la realidad y la ficción, como en *L'Impromptu de Versailles*, en donde Molière representa alternativamente su propia persona (obra marco) y un marqués ridículo (ensayo engastado), dando la impresión de que el personaje Molière de la obra marco es el verdadero Molière.

### El concepto de puesta en abismo

El término de puesta en abismo fue acuñado por Gide en un escrito de 1893, en el que entiende por "abismo" un procedimiento heráldico consistente en introducir en el centro de un escudo una réplica miniaturizada de sí mismo. Finalmente, Dällenbach<sup>4</sup> define la puesta en abismo como "todo enclave que mantiene una relación de semejanza con la obra que lo contiene". Por consiguiente, la puesta en abismo es un órgano de repliegue de la obra sobre sí misma". Además, Dällenbach añade la metáfora del "espejo" y la imagen de "reflexión especular" a la metáfora gideana y heráldica del "blasón dentro del blasón".

Una de las condiciones sine qua non para que haya puesta en abismo, aparte de su necesaria relación de similitud con el relato marco, es el carácter intradieгético y metadieгético que obligatoriamente ha de presentar.

Dällenbach distingue tres tipos de puestas en abismo, según el objeto y el modo de la reflexión. Atendiendo al objeto del reflejo, tenemos: a) la puesta en abismo del enunciado, constituida por un enunciado que se refiere a otro enunciado; b) la puesta en abismo de la enunciación, que es la presentificación dieгética del productor, de la producción, del receptor y de la recepción del relato marco, así como la manifestación del contexto que condiciona esta producción-recepción; c) finalmente, la puesta en abismo del código o reflejo que responde a la pregunta "¿cómo se dice?", constituye una manifestación del utillaje del texto que la incluye, de los elementos que entran en juego y de las relaciones que los unen, es el reflejo de los signos del texto marco a través de sus signos mismos, explicitando así su modo de operación.

Atendiendo al modo de reflexión, tenemos tres tipos de puesta en abismo: a) por reduplicación simple, es el caso del fragmento que mantiene con la obra que lo incluye una relación de semejanza; b) por reduplicación al infinito, el caso del fragmento que mantiene con la obra que lo incluye una relación de semejanza y que engasta, a su vez, un fragmento que..., y así sucesivamente;

4 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 197.

c) por reduplicación especiosa, el caso del fragmento que ha de incluir obligatoriamente la obra que lo incluye.

En el ámbito teatral, Georges Forestier defiende que todos los tipos anteriores de puesta en abismo, establecidos por Dällenbach son también aplicables al análisis teatral. Sin embargo, en el teatro las cosas se complican más, dada la presencia de diálogos, discursos y acción dramática. De modo que el reflejo puede aparecer suscitado por tres fórmulas de engaste distintas. La puesta en abismo puede estar constituida por una canción o un discurso emitido por un personaje, en cuyo caso hablamos de puesta en abismo discursiva, por un simple diálogo sin acción, puesta en abismo dialógica, o, finalmente, por una verdadera acción dramática que desarrolla una ficción autónoma, la puesta en abismo de la ficción.

### El concepto de “Impromptu”

Esta palabra deriva del latín “in promptu”, es decir hacer patente, poner a la vista, manifiesto, disponible, al alcance de la mano.

En la mayoría de los casos se traduce esta palabra al español por “improvisación”. Ahora bien, “improvisación” procede del italiano “improvisare”, de “improvviso”, imprevisto, y tiene como origen la palabra latina “improvisus”. Es, según le *Petit Robert*, “Action, art d’improviser. Parler au hasard de l’improvisation”. Es decir, expresa la idea de lo súbito. Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du Théâtre*, dice que es una “technique de l’acteur qui joue quelque chose d’imprévu, non préparé à l’avance et inventé dans le feu de l’action”. La improvisación es la técnica utilizada en la “commedia dell’arte” cuyos orígenes no están todavía bien definidos.

Observamos diferencias entre improvisación e “in promptu”. Por ello, Patrice Pavis traduce la “improvisation” por “improvisación”, y el “Impromptu” por “madrigal (impromptu)”. El *María Moliner*, sin embargo, no recoge la palabra “Impromptu” y define el “madrigal” como una “composición poética muy breve, delicada, de carácter amoroso, escrita generalmente en silva”. En el *Diccionario de la Real Academia* “impromptu” se define únicamente en relación con la música, como una “composición musical que improvisa el ejecutante y por extensión la que se compone sin un plan preconcebido”, lo que produciría una identificación con el concepto de “improvisación”. En español, en todas las diferentes acepciones de la palabra, y de sus derivados, la idea es la de algo no preparado.

Por otra parte, la ausencia de una traducción, al español, adecuada, destaca la peculiaridad del género. En efecto, el “impromptu” es una obra corta, en general de un acto, en la que los actores se representan a sí mismos y el autor pone en escena sus doctrinas, sus intenciones sobre el teatro, su estética y los factores socio-económicos. Se caracteriza, también, por la referencia que la obra hace a la obra misma, lo que conduce a una puesta en abismo o un teatro dentro del teatro.

Molière fue uno de los primeros en utilizar esta modalidad en *L'Impromptu de Versailles*, abandonándose posteriormente hasta el siglo XX en el que las teorías sobre el teatro reaparecen revitalizadas y las posibilidades de ponerlas en práctica se hacen más factibles.

## Molière: L'Impromptu de Versailles

### Introducción

"L'impromptu" de Molière es representado por primera vez en 1663 en Versalles y se elabora a petición del rey con el objetivo de que Molière responda de algún modo a los detractores de su *Critique de l'École des femmes*. El tema general es el último ensayo de una comedia que aún está sin terminar y que no ha sido ensayada suficientemente por los actores; la comedia deberá ser representada de inmediato (en el plazo de dos horas) ante el rey y los actores y su director andan angustiados por la premura y por el miedo a no ser capaces de hacer bien su papel.

### Breve descripción de la obra

Escena 1. En la sala de la Comedia de Versalles, Molière reúne a sus actores para ensayar una nueva obra. Los actores protestan de un modo enérgico aduciendo que, dado del poco de tiempo de que disponen, nunca llegarán a aprenderse sus papeles; Mlle. Béjart pregunta por qué no continuar el proyecto de la "comedia de comediantes" esbozado hace algún tiempo por Molière; éste responde parodiando la dicción y el modo de actuar de los actores rivales del Hôtel de Bourgogne.

Escena 2. Un "fâcheux" (La Thorillière) entra en escena e inoportuna a Molière y a sus actores con mil preguntas, al tiempo que merodea alrededor de las actrices. A duras penas consiguen librarse del inoportuno.

Escena 3. Por fin comienza el ensayo (es decir, la comedia "interior"): dos marqueses (representados por Molière y La Grange) discuten arrogándose el honor de ser los marqueses a quienes Molière hace referencia en su obra *La critique de l'École des femmes*.

Escena 4. "L'homme de qualité" (Brécourt) consigue calmar la disputa y ponerlos de acuerdo arguyendo que Molière no hace sino describir caracteres generales.

Molière interrumpe el ensayo (vuelta a la comedia-marco) para afirmar que le quedan aún muchos caracteres por describir para completar su repertorio. Luego explica a sus compañeros cómo deben hacer en la actuación de sus papeles respectivos.

Escena 5. Se retoma el ensayo (de nuevo, comedia "interior"): entran dos "preciases" (Mlle. Du Parc y Mlle. Molière), una "prude" (Mlle. de Brie) y un poeta (du Croisy). Entablan la conversación sobre Bourseault y su *Portrait du peintre*, y lo que conviene hacer ante las calumnias contenidas en esta obra contra Molière.

Interrupción de Mlle. Béjart (comedia “exterior”): ¿por qué no le ha replicado ya Molière de manera contundente? El jefe explica a su grupo que sus enemigos no merecen tal esfuerzo, y que la mejor respuesta a éstos serán las próximas obras que aún le quedan por escribir.

Escenas 6 a 11. Varios mensajeros (Béjart y 4 “nécessaires”) van llegando sucesivamente y anuncian la inminente llegada del rey. La inquietud va creciendo entre los actores. Pero el último mensajero anuncia que el rey, avisado de las dificultades en las que se encuentran los actores, les concede un plazo para la preparación de la nueva obra. Fin del “ensayo” y de la comedia.

### *Estructura*

En prosa, con un solo acto y 11 escenas, lo primero que se aprecia en esta obrita de circunstancias, además de los dos niveles de la ficción de los que hablaremos a continuación, es la asimetría de las dos mitades: toda la enjundia de la obra reposa en las cinco primeras escenas, constituyendo las seis últimas una precipitación redundante de un final amenazador que termina felizmente en una paradoja: la no realización de lo que se lleva preparando desde el inicio. De este modo, con este final inesperado, Molière abunda en una de las cosas que le interesa demostrar en esta obra: lo importante es el proceso del ensayo y las dificultades que vive el equipo técnico del teatro en la preparación de una obra dramática.

### *Los dos niveles de la ficción*

Dentro de la tradición barroca del teatro en el teatro, Molière no se contenta con aplicar este procedimiento sino que explora todas sus posibilidades.

El nivel 1, la obra-marco o “exterior”, sería la situación precisa, aunque cotidiana, en la que se encuentra cualquier grupo de actores en el ensayo de una de sus obras. En este nivel, Molière se representa a sí mismo en tanto que autor y director de teatro que da órdenes e indicaciones a sus actores, los cuales se representan también a sí mismos. No obstante, en este nivel hay unos actores (La Thorillièrre y Béjart) y unos personajes (los cuatro criados o “nécessaires”) que entran y salen del escenario y que permiten los cambios de escena; éstos hacen un papel de emisarios o bisagras con el exterior.

El nivel 2, la obra engastada o “interior”, lo constituye el material-diálogo, objeto de la futura representación a la que tendrá acceso finalmente el gran espectador que es el rey y que pretende ser una especie de continuación de la *Critique de l'École des Femmes*; los personajes son algunos de los tipos o caracteres que aparecían ya en esta obra y que se nos dan a conocer gracias a las indicaciones metateatrales del director-Molière del primer nivel.

Pero los cambios en los dos niveles de la ficción no son ni previsibles ni evidentes, y es por ello por lo que los editores de las diferentes ediciones deben recurrir a cambios en la tipografía (en cursiva o con comillas) para significar el cambio y avisar al lector de cuándo se produce el mismo.



casi todos los personajes de este nivel 2, aunque hagan referencia a personajes ya conocidos de la *Critique de l'École des femmes*, ni siquiera tienen un nombre propio sino sólo un estatus: "marquis, chevalier, prude, précieuse"...

Curiosamente, incluso cuando nos hallamos en el nivel 2 y los actores-personajes están representando el papel asignado de marqués o de coqueta, la didascalia presentadora de personajes mantiene los nombres de los actores y no de los personajes que representan; ¿es decisión de los sucesivos editores, o, por el contrario, hay un deseo de recalcar la ruptura de la ilusión y abundar en lo ficticio del desdoblamiento del actor, como si se nos quisiera impedir que olvidásemos que lo verdaderamente importante es la figura y el trabajo del actor?

[Dado el límite de esta comunicación, nos es imposible abordar en ella los aspectos espacio-temporales de esta obra en estrecha relación con los dos niveles de acción dramática y que exigiría sin duda una atención pormenorizada. Nos ha parecido más interesante centrarnos en *la mise en abyme* que, a nuestro entender, es lo más particular y novedoso que aporta esta obra de Molière, una de las menos representadas con posterioridad]

### *La puesta en abismo*

La novedad que introduce Molière en su "Impromptu" es plantear, en forma de comedia, una reflexión explícita sobre el hecho teatral. Inspirado en la idea barroca del teatro en el teatro y en la técnica de la improvisación de los cómicos italianos, Molière va mucho más allá, planteando una reflexión activa del trabajo interno del actor, del director, etc., y de sus "contraintes". En esta obra se recogería el sentido etimológico de "in promptu", es decir, de desvelar, de dar a conocer —de forma práctica— al público espectador todos los entresijos del arte teatral. Es como una invitación al público profano, y de una manera didáctica y gráfica, a entrar en el mundo de la farándula y a la vida entre bastidores: cómo se vive el teatro desde dentro, cuáles son las dificultades y problemas cotidianos a los que se enfrentan los actores fuera del escenario.

El procedimiento del teatro en el teatro le sirve a Molière para poner en abismo la misma enunciación teatral, tal y como ha sido descrito y definido por Dällenbach.

El nivel 1 de la comedia constituiría una enorme didascalia teatralizada en donde queda reflejada a la perfección la triple condición de autor, director y actor que personalizó Molière, es decir, constituye un metalenguaje del arte teatral: Molière-director indica a sus actores cuándo, cómo y en qué tono deben intervenir, o con la ayuda de qué gestos o qué movimientos, cuáles son los objetos que deben utilizarse, etc.

-(...)

(A La Grange) Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents "La, la, la, la, la, la!" Rangez-

vous donc, vous autres; car il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. (A la Grange) Allons, parlez. (esc.3)

Gracias a este aparente ingenuo artificio, Molière nos procura uno de los mejores documentos de la técnica teatral empleada en el siglo XVII francés. Preocupado por pintar “caracteres” y costumbres sociales de su tiempo, Molière se emplea en describir, no sólo los rasgos psíquicos más característicos de cada personaje, sino también su forma exterior de expresarse. Al espectador de entonces se le presentaban, bajo la forma de parodia, los tipos mundanos con los que se codeaban cotidianamente y que le eran muy fáciles de reconocer; para el público de hoy, por el contrario, supone una fuente muy valiosa de información, permitiéndonos imaginar perfectamente cuáles eran los rasgos de comportamiento que definían aquellos personajes; he aquí algunos ejemplos:

(...)

(A du Croisy) Vous faites le POÈTE, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, **ce ton de voix prétencieux, et cette exactitude de prononciation** qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(A Brécourt) Pour vous, vous faites un HONNÊTE HOMME DE COUR, comme vous avez déjà fait dans *La critique de l'École des femmes*, c'est-à-dire que **vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible.**

(A Mademoiselle Béjart) Vous, vous représenterez une de ces femmes qui, pourvu qu'elles ne fassent point l'amour, croient que tout le reste leur est permis, de ces femmes qui se retranchent toujours fièrement sur leur pruderie, regardent un chacun de haut en bas, et veulent que toutes les plus belles qualités que possèdent les autres ne soient rien en comparaison d'un misérable honneur dont personne ne se soucie. Ayez toujours ce caractère devant les yeux, pour en bien faire les grimaces. (esc.1)<sup>2</sup>

Pero Molière no se limita a reproducir el tono de voz, gestos y actitudes de los tipos mundanos que pululaban en su tiempo, sino que también integra en su obra, ridiculizándolos, la dicción ampulosa y el juego teatral artificial y forzado de los actores del Hôtel de Bourgogne:

2 La negrita es mía

MOLIÈRE, imitant Beauchâteau, aussi comédien, dans  
 les stances du Cid.  
 Percé jusques au fond du cœur... etc  
 Et celui-ci, le reconnaitrez-vous bien dans Pompée de  
 Sertorius?  
 (Imitant Hauteroche, aussi comédien)  
 L'inimitié qui règne entre les deux partis  
 N'y rend pas de l'honneur..., etc.  
 MADEMOISELLE DE BRIE. —Je le reconnais un peu,  
 je pense.  
 — Et celui-ci? (Imitant de Villiers, aussi comédien.)  
 Seigneur, Polybe est mort...etc.

Esta contextualización —en la referencia expresa a actores de otras compañías de la época— unida a la intertextualidad constante con *La Critique de l'École des femmes*, hacen de este “Impromptu” una obra de circunstancias modélica del género. Es de creer que el espectador contemporáneo de Molière se deleitaba con estos constantes guiños cómplices que rompían, aún más si cabe, la ilusión de estar ante una ficción y no ante un auténtico ensayo de un grupo de actores en su realidad más cotidiana.

Es ese juego incesante en la sutil frontera entre la ficción y la realidad el que induce a pensar que esta puesta en abismo de la enunciación teatral es uno de los logros más importantes de Molière. No en vano, tres siglos después, cuando el hecho teatral y su metalenguaje vuelva a despertar el interés de los especialistas, será este *Impromptu de Versailles*, y no otra obra de Molière, el que sirva de modelo y de inspiración a los dramaturgos que veremos a continuación.

En alguna ocasión se le ha reprochado a Molière un exceso de pragmatismo y no haber realizado un trabajo teórico sobre el teatro; en primer lugar, decir que Molière era fundamentalmente un apasionado del teatro en acción al que entregó toda su vida; pero, además, la sola concepción y creación de este “Impromptu” sirve para refutar cualquier reproche, porque tanto esta obra como la *Critique de l'École de femmes* son una lección teórico-práctica magistral del acto teatral; ambas obras no han sido superadas y han servido de modelo a otros muchos estudiosos y practicantes del arte dramático.

### L'Impromptu de Paris de Giraudoux

*L'Impromptu de Paris* fue representado, en 1937, únicamente en cincuenta y dos ocasiones<sup>1</sup>, en el Théâtre de l'Athénée. Fue Jouvet quien terminó y puso en escena un esbozo que le entregó Giraudoux. Esta obra, de un acto, fue pensada para preceder, a modo de prólogo, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Se

1 Selon Jean Giraudoux. *Théâtre complet*, Paris, Livre de Poche, *La Pochotèque*, 1991, p. 1200:  
 Depuis la disparition de Jouvet, la pièce n'a jamais été reprise de façon significative. Il y eut en 1972, au Festival de Bellac, une mise en scène d'Edmond Tamiz. Lors de la “Soirée Jouvet-Giraudoux” en novembre-décembre 1981, la Comédie-Française a présenté à la fin du spectacle un condensé de *L'Impromptu*, d'une quinzaine de pages.

trata de una "comedia de los comediantes", pero también de una exposición sobre el teatro, sus relaciones socioeconómicas y culturales. Es, asimismo, una respuesta a los ataques que ciertos críticos dirigieron a *Judith* (mayo de 1937), del mismo autor.

La relación entre *L'Impromptu* y *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, así como la imposibilidad de separar, en una obra de teatro, el texto de su representación, nos ha conducido a tomar en cuenta no sólo el texto del *L'Impromptu* sino también las indicaciones dadas en cuanto al decorado, por el libro de la Bibliothèque Nationale<sup>2</sup> y el libro del teatro completo de Giraudoux<sup>3</sup>.

Lo que distingue este género de los demás no sólo es su tema sino también su estructura. Por ello vamos a centrarnos específicamente en este último punto.

### Resumen

La obra comienza con el ensayo de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* al que los actores no acuden. Cansado de esperar, Renoir, uno de los personajes, decide leer el *L'Impromptu de Versailles*, momento en que los actores entran en escena, atraídos por Molière, pero se niegan a ensayar y la conversación se desvía. Luego, llega Robineau, profesor en *Siegfried* (primera obra de Giraudoux). Robineau representa a un diputado y trae dinero para Jovet<sup>4</sup>, actor y director de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Una conversación relativa al metateatro empieza entonces entre Robineau y Jovet, quien manda a los actores ensayar *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a un lado de la escena. Mientras tanto, un personaje maquinista y otro personaje electricista, a quienes Jovet da algunas órdenes, trabajan en el decorado durante toda la duración del acto. Esta obra se termina cuando Robineau sale de escena elevándose en la Gloria, decorado en forma de nube, tomado de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*<sup>5</sup>.

### Estructura

#### Personajes

Los actores visten con ropa de calle. Actúan con sus propios nombres salvo Léon, el maquinista, Marquaire, el electricista y Robineau, personaje de *Siegfried*.

Uno de los personajes que constituye la bisagra de toda la obra es Jovet que aparece en la escena 3<sup>a</sup>. Es el director de la representación de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pero también del *L'Impromptu*.

En la *dramatis personae* se nombran a los actores por "les acteurs". Los actores son, según Anne Ubersfeld<sup>6</sup>

2 Jean Giraudoux. *Du réel à l'imaginaire*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

3 Jean Giraudoux, *Op. cit.*

4 Jovet es actor, regidor y director de escena. Dirigió el Athénée a partir de 1934 hasta su muerte.

5 En el libro de la Bibliothèque Nationale, *Op. cit.*, p. 119 y 135.

6 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 79-81.

... un élément animé caractérisé par un fonctionnement identique, au besoin sous divers noms et dans différentes situations

mientras que el personaje tiene personalidad:

A l'acteur en tant que lexème correspondent un certain nombre de sèmes qui le caractérisent. Mais non pas l'individualité (...) l'acteur n'est pas à proprement parler un personnage.

y continúa:

... si deux personnages possèdent à la fois les mêmes caractéristiques et font la même action, ils sont le même acteur.

En la didascalia de presentación, "les acteurs" forman, pues, un conjunto con una misma característica: el actor-actor. Esta idea de una misma función resalta también en el discurso, ya que al final, cuando intervienen en la conversación de Robineau-Jouvet, emplean la primera persona del plural: "Castel - C'est même un problème pour nous (...)".

La diferencia entre la escena primera y la segunda reside en el empleo, ya no de "acteurs" sino de "comédiens". Se considera pues el comediante como diferente del personaje y del actor. Y en efecto:

...un comédien peut, dans le même spectacle jouer plusieurs personnages, et inversement l'éclatement du personnage dans le théâtre contemporain suppose qu'on puisse faire jouer le même personnage par plusieurs acteurs successivement<sup>7</sup>

Patrice Pavis añade que Louis Jouvet distinguió también el actor del comediante:

A contrario, L. Jouvet, dans le fil d'une tradition théorique remontant au XIXe siècle et à Diderot, a systématisé une distinction implicite entre l'acteur et le comédien. (...) Cette opposition en rejoint une autre, celle de l'acteur considéré comme fonction dramatique, comme protagoniste dans l'action, et du comédien, personne sociale engagée dans la profession théâtrale et toujours sensible derrière le rôle fictif qu'elle incarne.

Ahora bien, Jouvet completó *L'impromptu* y lo puso en escena. Por consiguiente no puede ser una coincidencia el que haya utilizado dos términos diferentes. Aparecen, así, dos niveles contrapuestos: la realidad y la ficción. La entra-

7 Ibid., p. 48-49.

da de Robineau es la que borra el término "acteur". Se encargará de la ficción y el espectador no tiene ya que tomar a los comediantes por personajes de ficción sino realmente como comediantes. Podemos apreciar aquí toda la ambigüedad y la intención de confundir: cuando Robineau llega (escena secundas) ya no se sabe si los comediantes desempeñan un papel o no. En efecto, aunque el espectador sepa en la escena primera que los comediantes actúan, la llegada de Robineau rompe esta ilusión.

Es evidente pues que Robineau es otro personaje de importancia, como Jovet, ya que, de entrada, aparece como un ser de ficción, no sólo porque es un personaje de la primera obra de Giraudoux, sino porque su ropa es totalmente diferente a la de los demás ("en jaquette et haut-de-forme", escena 2ª). Asimismo representa al Estado; los focos están dirigidos hacia él; se eleva en la Gloria, hacia la gloria, convirtiéndose en el punto de mira de los espectadores, representando a la vez el teatro y todo lo que está fuera de la escena y fuera del teatro. Por consiguiente, se sitúa más allá de la escena, tanto metafórica como realmente: rebasa el ámbito de *L'Impromptu*, del teatro, del ensayo.

La ambigüedad de esta obra, que se sitúa entre la ilusión y la realidad, tiene su clímax en la escena 4ª ya que Robineau niega ser actor:

Robineau —Je ne me vois pas, devant une assemblée de comédiens réputés, essayant de dire "le petit chat est mort". Ce soir, oui, à a commission du budget, devant les députés mes collègues, qui s'intéresseront passionnément à l'expérience, mais certes pas ici.

Esto hace de él un actor clave, que se sitúa entre la realidad y la irrealdad del actor-personaje. Todo esto lo corrobora "La petite Véra" que dice, en la primera escena: "le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel".

Este personaje es, de hecho, una plasmación de la enunciación enunciada de la obra, es decir, el metateatro. Giraudoux escribe no sólo para exponer sus ideas sobre el teatro sino también para responder a las críticas hechas a su *Judith*. Toma, así, un personaje de su primera obra, *Siegfried*, de la cual Robineau es la metonimia. Además el éxito de esta obra está metaforizado por Robineau, está simbolizado por la Gloria, la máquina-nube de la *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, en la primera escena del *L'Impromptu*.

### *El Espacio*

El escenario está vacío con algunos elementos del decorado de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu n'aura pas lieu*<sup>8</sup>. Sabemos, mediante el diálogo, que aparecen elementos de decorados de otras puestas en escena, particularmente de *Les femmes savantes* de Molière.

8 Jean Giraudoux, *Ibid.*, p. 135

El espacio está apuntado, no sólo por los desplazamientos de personajes, sino también por los silencios y la mirada de los actores.

Desde la primera escena el espacio aparece dividido, ya que en el escenario entran, poco a poco, los personajes: la relación espacial se sitúa así entre el observador y el observado. El espacio se reunifica una vez que todos los personajes han entrado. La escisión reaparece con la llegada, desde el exterior, de Robineau. El doble espacio es, así, obtenido gracias a una mirada que marca una distancia, que se cierra de nuevo cuando sube al escenario (escena segunda). Luego, los personajes van a ensayar a un lado del escenario: el espacio está otra vez, dividido. Por fin, a medida que los actores intervienen en la conversación de Robineau y Juvet, dejando de ensayar, los dos espacios se vuelven a reunir hasta las últimas replicas de la obra, en la que Robineau se eleva: la división no se hace ya en un plano vertical sino horizontal. Existe, pues, un eje sintagmático: el desarrollo de la acción y los diferentes engarzamientos; y un eje paradigmático que constituye la sustitución del *L'Impromptu* por *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

### *El teatro dentro del teatro*

Si comparamos las tres obras, *L'Impromptu* de Giraudoux, el de Molière y *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, no podemos decir que haya una puesta en abismo, en la medida en que no hay desdoblamiento temático: “la obra no se refleja en sí misma”. Sólo hay engarzamientos que ofrecen similitudes temáticas con la obra cuadro, similitudes a menudo connotadas más que afirmadas. Pero, ¿hay un teatro en el teatro?

### *Impromptu de Versailles*

El ensayo al principio de *L'Impromptu* de Molière sería un teatro dentro del teatro. En efecto, se trata de un paréntesis dentro de la acción con vuelta a la obra cuadro. Pero, ¿cómo esta obra interior da sentido, concuerda, con el sentido de *L'Impromptu*? Al igual que en *Comédie des Comédiens*, existe una unión entre la pieza engarzada y la pieza engarzante si bien aquélla no está realmente integrada en la acción principal. Existen, claro está, puntos de encuentro. En efecto, *L'Impromptu* de Molière y el de Giraudoux tienen el mismo título; responden los dos a críticas recibidas por una obra anterior; los dos tienen como pretexto el ensayo de una obra; y Giraudoux toma como ejemplo de cuál debe ser el papel del Estado hacia el teatro, el papel que desempeñó Luis XIV en la obra y vida de Molière (escena cuarta).

### *Siegfried*

Un segundo engarzamiento, metonímico, tiene lugar con la llegada de Robineau que representa *Siegfried*. Este engarzamiento constituye una yuxtaposición de *Siegfried*, sobre *L'Impromptu*, ya que este personaje va a estar presente a partir de la escena segunda y durante todo el acto. No existe pues un vaivén entre *Siegfried* y *L'Impromptu*. Los dos niveles de ficción quedan siempre en paralelo.

*La Guerre de Troie*

Un tercer engarzamiento tiene lugar, se trata de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, que se presenta primero por el ensayo de los actores:

Jouvet: Non! Non! On peut dire beaucoup de choses en un quart d'heure! Restez les enfants... Pour cette scène, le meilleur décor c'est sûrement les comédiens. Faites une petite scène à l'italienne, là, au jardin. Et aussi répondez vous-mêmes, quand je serai coi...

Existen varias relaciones que se establecen entre la obra marco y la obra interior. La función del ensayo de ésta, sirve de transición ya que seguirá a *L'Impromptu*. Pretexto, pues, que da a la obra cuadro la ilusión de lo real. La transición se hace poco a poco. Primero, los actores que están en el jardín intervienen progresivamente. Luego, simbólicamente y por contigüedad espacial, Robineau sustituye al Iris de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, y por tanto se eleva hacia la gloria.

Esta obra, así como la alusión a *l'Ecole des Femmes* (“le petit chat est mort”), sirven de testimonio a la obra cuadro. Es el talento de los actores lo que se muestra, igual que en *L'Impromptu de Versailles*.

El decorado y la puesta en escena son también esenciales a la “mise en signe” del engarzamiento de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Además el electricista y el maquinista trabajan en el decorado durante toda la representación bajo las directrices dadas por Jouvet. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* constituirá, pues, la tela de fondo constante de *L'Impromptu*

Por otra parte sabemos que *L'Impromptu* de Giraudoux sólo era un esbozo dado a Jouvet para que lo completara:

Je ne sais où vous êtes, et je confie *L'Impromptu* à la poste (...) je compte bien d'ailleurs que vous ne le laisserez pas à cet état d'ébauche. Vous avez à le compléter, à l'illustrer, et à en baptiser les acteurs, (...) Annotez au crayon, à l'encre, au sang.<sup>9</sup>

Está claro, pues, que si Giraudoux es el autor, no lo es menos Jouvet. Con este enfoque se entiende la importancia de la puesta en escena y del decorado. De ahí la presencia del actor-decorador: Emilie Villard, en el papel de Léon Deguilloux, el maquinista y Paul Ménager, en el de Léon Marquaire, electricista.

En estos diferentes engarzamientos se nota que Jouvet es director de teatro, como lo era Molière en su *Impromptu*. Añade a su papel de actor-director el papel de actor defensor de la causa del teatro cuando empieza la conversación con Robineau.

9 Lettre à Louis Jouvet, cité dans Jean Giraudoux. *Du réel à l'imaginaire*. Op. cit., p. 136.

Se ve pues, que en el final de esta obra, se da una fusión total del enunciado y de la enunciación: Molière es retomado, Robineau se eleva en la gloria mientras que los otros personajes lo miran. La aceptación de las ideas de Jovet por Robineau, sus palabras finales: "Tant mieux!... C'est du théâtre!", caracterizan esta fusión. Hay pues un retorno al punto de partida y, luego, un vuelo hacia la segunda representación: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Además, al final de la obra "quelques figurants avaient revêtu à la dernière scène les costumes de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu... en guise de transition*".<sup>10</sup>

Este Impromptu no tiene la misma estructura que los demás que se van a tratar aquí. Se puede también subrayar que en el que nos ocupa hay una voluntad de no teatralidad, quizás omitida en el ensayo de *L'Impromptu de Versailles*. Además, el hecho de que los personajes hacen un ensayo a la italiana lo demuestra. Este Impromptu es principalmente una diatriba y también una revelación de las ideas teóricas teatrales de Giradoux, así como una defensa del teatro: un teatro sobre el teatro. La importancia de esta obra y su relación teórica-práctica puede leerse en el libro *Jean Giradoux*, de la Bibliothèque Nationale.<sup>11</sup>

Appelé à défendre le 8 décembre 1937 devant la commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts son projet de loi concernant la réorganisation des théâtres nationaux, le Ministre de l'Éducation Nationale réclame à Jovet le texte de la pièce dont certains passages vont inspirer son intervention et entraîner l'adoption du projet par la Chambre le 10 décembre.

Los temas son numerosos, el problema de la intertextualidad, así como el de la auto-textualidad están también presentes en esta obra. Es evidente que todo esto no puede ser abordado aquí. Esta comunicación no es más, pues, que un esbozo que habrá que desarrollar.

### Bibliografía

- COCTEAU, Jean: *L'Impromptu du Palais-Royal. Divertissement*, Paris, Gallimard, nrf, 1962.
- FORESTIER, Georges: *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.
- GIRADOUX, Jean: *Théâtre Complet*, Paris, Le livre de Poche, *La Pochotèque*, 1991.
- GIRADOUX, Jean: *L'Impromptu de Paris. Un acte.*, Paris, Grasset, 1988.
- HOULET, Jacques: *Le Théâtre de Jean Giradoux*, Paris, Pierre Ardent, 1945.
- IONESCU: *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du Berger*, Paris, Gallimard, 1955.
- MERCIER-CAMPICHE, Marianne: *Le théâtre de Giradoux et la condition humaine*, Paris, Domat, 1954.
- MOLIÈRE, *La Critique de l'Ecole des femmes. L'Impromptu de Versailles*, Paris, Hachette, *Classiques Hachette*, 1994.

10 Dans *Jean Giradoux. Théâtre Complet, Op. Cit.*, p. 1197.

11 *Op. cit.*, p. 138

PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

ROBICHEZ, Jacques: *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, SEDES, 1976.

UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin Sup, *lettres*, 1996.

### "L'Impromptu de l'alma" de Eugène Ionesco (1956)

Esta obra aparece en el momento de mayor éxito del brechtismo, época en la que, Ionesco dirige serios reproches a los intelectuales "de izquierda". En efecto, en *Notes et contre-notes* afirma:

Ce que je reproche aux brechtiens, c'est qu'ils sont des terroristes<sup>1</sup>. Más tarde, escribiré, hacia 1960: "L'avant-garde ne peut plaire ni à droite ni à gauche puisqu'elle est anti-bourgeoise. Les sociétés figées ou en train de se figer ne peuvent l'admettre. Le théâtre de Brecht est un théâtre qui achève d'installer les mythes d'une religion dominante défendue par les inquisiteurs et qui est en pleine période de fixation<sup>2</sup>

Por lo tanto debemos considerarla como una reacción de Ionesco en contra del teatro "comprometido", bien sea "épico" o "dialéctico", bien sea "existencialista", pero también en contra del teatro de "boulevard" estancado en sus normas y tradiciones. Varios factores permiten entender la postura tal vez excesiva del polemista. En primer lugar, atribuye el cambio brusco de postura de Adamov –quien renegó de la estética de sus primeras obras a favor de un teatro "comprometido"– a la influencia de su entorno (el *Brechtismo* y el Marxismo a los que se adhirieron su esposa y algunos amigos). En el texto, Ionesco alude a la anécdota como sigue:

Ionesco: Messieurs, peut-être, le théâtre est-il, simplement le drame, une action, une action dans un temps et un lieu donnés...

(...) Bartholoméus I, à Ionesco: Savez-vous qui a dit cela bien avant Aristote? Bien avant!

Ionesco: je ne sais...

Bartholoméus I: Adamov, Monsieur. (...) *Seulement, depuis, Adamov est bien revenu de son erreur*<sup>3</sup>

Por otro lado, con toda evidencia, el dogmatismo ideológico le recuerda el espectro de los años treinta, la experiencia traumatizante de las luchas ideológicas que ensangrentaron Rumanía y otros países de Europa.

La obra pone en escena a Ionesco (nivel 1) escribiendo una obra "El Camaleón del pastor" cuyo personaje principal, Ionesco (nivel 2), escribe una obra sobre el teatro "El Camaleón del pastor".

1 *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Coll. "idées", Paris, 1966, pág. 302.

2 *Idem*, pág. 314.

3 *Les Chaises / L'Impromptu de l'Alma*, Gallimard, coll. Folio, n° 401, Paris, 1989.

Ionesco: (...) En réalité, je me mets moi-même en scène pour entamer une discussion sur le théâtre, pour y exposer mes idées..."

(...) Je parlerai donc du théâtre, de la critique dramatique, du public...

(...) J'exposerai mes propres points de vue.

(...) Ce sera un impromptu.<sup>4</sup>

Como vamos a ver, la llegada e intervención de cada *Bartholoméus* nos hace pasar de un nivel de ficción a otro. Siguiendo la estrategia narcísica que ya se encuentra en *L'Impromptu de Versailles*, Ionesco se representa a sí mismo bajo los rasgos de un escritor dormido. Está en su casa "trabajando", entre los libros y los manuscritos con la cabeza apoyada en la mesa. Tiene en la mano un bolígrafo que sostiene con la caperuza en alto. La habilidad del dramaturgo consiste en adoptar la actitud del humorista que se ríe de su propio personaje. Aquí, de entrada, está roncando cuando se supone que está viviendo las ansias de la creación.

Luego uno detrás de otro llegan los tres *Bartholoméus* vestidos con toga de doctor. *Bartholoméus I* le pregunta a Ionesco si ha terminado de escribir su última obra de teatro para que la represente "una compañía de jóvenes actores científicos para un público popular selecto". Habiéndose dejado convencer para leer el primer borrador de la pieza, "Ionesco" empieza a leer exactamente lo que el público acaba de ver. Con lo cual, la obra marco y la obra engastada quedan totalmente sincronizadas. Por consiguiente, si nos remitimos a la tipología establecida por L. Dällenbach, una típica "puesta en abismo por reduplicación al infinito o repetida"<sup>5</sup> se ha realizado. En efecto, este hábil juego de espejo se repite inmediatamente con la llegada del segundo *Bartholoméus* que vuelve a decir las mismas frases que el primero; en esto, el tercero entra reiterando las mismas réplicas pidiendo a Ionesco que lea su obra, el cual vuelve a empezar como al principio. Con lo cual, este reflejo especular no sólo atañe a los dos niveles de ficción -obra marco y obra engastada- que van alternando a lo largo de la exposición, sino también dentro de la obra marco, las réplicas, los movimientos y el vestuario de los tres *Bartholoméus* convergen y se repiten. De nuevo llaman a la puerta y podríamos creer que un círculo vicioso se está cerrando del que no se podrá salir. Al término de esta exposición, cabe preguntarnos de que "círculo vicioso" se trata, y es en las dos soluciones que presenta *Bartholoméus II* para salir de él donde estriba la respuesta:

Ionesco: Le cercle vicieux peut avoir ses vertus!

*Bartholoméus I*: A condition de s'en tirer à temps.

Ionesco: Ah, oui, ça, oui... à condition de s'en tirer.

*Bartholoméus II*: Et l'on peut s'en tirer que d'une seule

<sup>4</sup> *Idem*, págs 100, 101 y 102.

<sup>5</sup> *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Referirse a la definición expuesta por la Doctora D<sup>a</sup> Monserrat Morales Peco en la parte introductiva.

façon: *la bonne*(...) On ne s'en tire, du cercle vicieux, qu'en s'y enfermant. Ainsi, n'allez pas ouvrir la porte, le cercle vicieux se refermerait davantage... sur vous.. (...) Bartholoméus I: Substituez à l'expression "s'en tirer", celle de "s'en distancier" qui signifie "prendre ses distances", et vous comprendrez. Précisons: on ne se distancie, par exemple, du cercle vicieux, qu'en n'en sortant pas; on en sort, au contraire, en restant dedans. Il s'agit d'un intérieur expérimentalisé de l'extérieur, ou d'un extérieur expérimentalisé de l'intérieur. Car, plus on est distant...  
Bartholoméus II: ... plus on est proche...  
Bartholoméus I: ... et plus on est proche...  
Bartholoméus II: plus on est distant... *C'est l'électrochoc de la distanciation, ou effet Y*<sup>6</sup>

Tomando como punto de partida de nuestro comentario esta última réplica, el "efecto Y" es en realidad el efecto V (*Verfremdungseffekt*) o sea la noción de *distanciación* relacionada con el juego del actor, que nuestro autor reducirá al absurdo a lo largo de la obra y que el propio B. Dort define como sigue:

La fonction de l'acteur n'est pas seulement de jouer son personnage: elle est aussi une méditation (...), il est en quelque sorte le délégué de la salle sur scène<sup>7</sup>

Por otro lado, no debemos olvidar que los tres *Bartholoméus* representan a tres famosos críticos de los años cincuenta tal como nos lo recuerda el mismo Ionesco:

L'Impromptu est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis: Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études: ce sont eux qui l'ont écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier. Ce personnage n'est pas réussi. Malgré sa férocité verbale, je ne lui en veux pas. Et pourtant, c'est le critique le plus dangereux<sup>8</sup>

R. Barthes et B. Dort eran los pilares de la revista "*Théâtre populaire*" donde aparecen numerosos artículos dedicados a Brecht; J.J. Gautier, representante de la crítica teatral conservadora y burguesa, era cronista de "*Le Figaro*" donde publicaba comentarios virulentos en contra de Ionesco. En la obra, sus personajes desempeñan el mismo papel, cuya acción simbolizada en el "*círculo vicioso*" consiste en ensañarse con *el dramaturgo Ionesco*, cercarlo y acobardarlo hasta que abandone su concepción del teatro para adoptar los principios de la *distanciación*. Lo cual le hace decir a Ionesco:

6 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, págs 106 - 108.

7 *Lectures de Brecht*, de. du Seuil, Paris, 1960, págs 196 -197.

8 *Notes et Contre-notes*, Ibid, pág. 187.

Le cercle vicieux peut aussi avoir ses vertus! (...) à condition de s'en tirer<sup>9</sup>

Asimismo en la óptica de los *Bartholoméus*, el "círculo vicioso" remite a la estética ionescuiana considerada en uno de sus rasgos más característicos, es decir la *dramaturgia circular*<sup>10</sup> de la que procuran *distanciarlo*. Sabido es que Ionesco gusta de jugar con el significado de las palabras, no debemos extrañarnos de la ambivalencia de la réplica de

*Bartholoméus II* cuando añade:

Et l'on peut s'en tirer que d'une seule façon: la bonne<sup>11</sup>

En efecto, en un principio "la bonne" se entiende como adjetivo sustantivado refiriéndose a "façon"; pero si nos situamos de nuevo en el contexto de la obra, "la bonne" puede entenderse como "la criada", es decir la cuarta persona que llama a la puerta en la exposición, se queda silenciosa durante todo el proceso de re-educación del dramaturgo Ionesco, y que en el epílogo vuelve a manifestarse para desvelar su identidad. Observamos pues como Ionesco, desde la exposición, nos ofrece de forma enigmática el desenlace de la escueta acción dramática reducida a la lucha del dramaturgo contra sus verdugos.

El cuerpo de la obra es decir el desarrollo se puede dividir en siete fases separadas entre sí por los cambios temáticos en el diálogo o los puntos de inflexión de la acción dramática. En la **primera fase (pp. 107-112)**, los *Bartholoméus* emprenden la re-educación de Ionesco. No están de acuerdo pero cómo cada uno habla sin escuchar a los demás, no tiene mucha importancia: consideran que el dramaturgo debe afirmar su distanciamiento respecto al círculo vicioso donde tiende a encerrarse para situarse como "être-dans-le-coup-hors-du-coup". Y viceversa. En la **segunda fase (pp. 112-118)**, cuestionan a Ionesco sobre los autores que ha leído. Consideran que Esquilo, Sófocles y Eurípides están desfasados, que Shakespeare y Molière son autores reaccionarios que explican su mentalidad de pequeño burgués. Luego llegan a la conclusión de que su mente no ha sido dirigida convenientemente, que hay que corregirla como sea, y que de momento poco importa en qué sentido. Hay que comenzar por lo más urgente. La **tercera fase (pp. 118-138)** consta de un conjunto de preguntas destinadas a evaluar los conocimientos de nuestro autor y por otra parte a definir **lo que es el teatro**. Los dos primeros *Bartholoméus* son partidarios de un teatro instructivo, y examinan los distintos medios de los que dispone el público para dar a conocer sus sentimientos. Con lo cual le enseñan que los espectadores no deben venir al teatro para divertirse, que deben someterse a exámenes y que se les pondrán notas, que el teatro es un curso nocturno obligatorio, que los festivales son clases de verano

9 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, pág. 106.

10 Ver al respecto en el estudio de Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, éditions Klincksieck, Paris, 1972, los capítulos III y IV titulados respectivamente "De l'encerclement au cercle" y "Les variantes dramaturgiques du cerce et leur signification", págs 76 - 99.

11 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, pág. 106.

para espectadores atrasados. Finalmente imponen a *Bartholoméus III* su concepción del teatro, practicando una vez más una dialéctica paradójica. Este procedimiento también lo utiliza *Ionesco* al inicio de **la cuarta fase (pp. 138-140)** para hacer frente a la agresividad de sus adversarios y justificar su desplazamiento furtivo hacia la puerta de la calle:

Je ne m'en allais que pour mieux rester, je m'enfuyais,  
justement, c'est-à-dire injustement, je m'enfuyais pour  
ne pas partir...<sup>12</sup>

El que creía equivocadamente que el teatro es el teatro, está dispuesto a reconocer que el teatro es el antiteatro. **La quinta fase (pp.140-162)** se presenta íntegramente como la lección teórica sobre las ciencias teatrales que imparten los tres doctores. Empieza con un fragmento caricaturesco en el que los *Bartholoméus* se deshacen en cumplidos rogando a los otros dos empezar antes. Como podíamos imaginar, terminan por hablar los tres juntos. En cuanto a *Ionesco*, este último ha preferido reconocer que es un ignorante y se ha resignado a escucharles docilmente para lograr de sus visitantes inoportunos el permiso de abrir la puerta a su vecina que acaba de identificarse. En **la sexta fase (pp. 162-166)**, tras la exposición de la teoría y después de consultar el libro de *Bertholus* preparan, o como dicen *historicisan* el *dispositivo escénico*, o sea la habitación de *Ionesco*; *desrealizan lo real* colocando carteles por todas partes; estilizan el *gestus* dramático y modifican el aspecto de *Ionesco*. Para terminar, suscitan la creatividad del dramaturgo por un condicionamiento apropiado: le ponen en la cabeza un bonete de asno y los cuatro personajes se ponen a rebuznar y a brincar. Ahora está autorizado a abrir la puerta siempre y cuando tenga cuidado de representar esta escena de acuerdo con los principios de la *distanciación*. Entonces *Ionesco* ejecuta la orden literalmente dando un paso adelante y retrocediendo dos, terminando por irse en la dirección opuesta a la puerta de entrada. Ahora, los *Bartholoméus* están satisfechos ya que su alumno se ha distanciado. No podemos dejar de relacionar esta escena con el final de *Jacques ou la soumission* donde, tal como lo indican las didascalias:

Sur la scène, les acteurs poussent de vagues miaule-  
ments en tournant, des gémissements bizarres, des  
croassements (...)<sup>13</sup>

*Ionesco* lleva muy lejos su exploración de las zonas oscuras adonde nacen los instintos más elementales. Nos enseña de este modo, cómo el procedimiento por el que las fuerzas antiespirituales establecen su dominio rebaja al ser humano al nivel de la animalidad. El lenguaje ha experimentado la misma regresión a nivel lingüístico, y de tanto vaciarse de todo contenido, se confunde con sonidos que no transmiten más que sentimientos primarios, como la excitación o

<sup>12</sup> *Idem*, pág. 139.

<sup>13</sup> *Jacques ou la soumission en Théâtre I*, Editions Gallimard, NRF, Paris, 1981, pág. 130.

la agresividad. En la **séptima fase (pp. 166-175)**, alertada por tales ruidos un tanto insólitos *Marie*, la mujer de la limpieza abre la puerta estrepitosamente. Enseguida despoja a Ionesco de sus atavíos y carteles, y usando argumentos convincentes, echa a los doctores a escobazos hacia la salida, mientras estos últimos ya pelean a propósito de divergencias teóricas.

En el **epílogo**, *Ionesco* vuelve a su posición inicial, se sienta a la mesa y quedándose mirando en dirección a la puerta nos prepara una sorpresa combinada con un *efecto de distanciaci3n*: anuncia que la obra ha terminado y pide a los actores que vuelvan al escenario. Es entonces cuando se lanza en una peroraci3n donde critica a la crítica y expone sus puntos de vista sobre el teatro. Pero poco a poco precipitando su manera de hablar se vuelve casi agresivo y a su vez cae en la pedantería y el academismo. Entonces *María* toma la toga de uno de los doctores y la pone en los hombros de éste. De esta manera la burla del lenguaje de los críticos teatrales se remata con la burla de su propio lenguaje de autor. Lo cual viene a recordarnos que cuando Ionesco satiriza una forma de lenguaje no lo hace en nombre de otro sino en nombre del silencio puro y simple.

En relaci3n con la estructura dramática, empezaremos por resaltar que la temática se reduce principalmente a una reflexi3n te3rica; no hay acci3n y por tanto para que las ideas alcancen al p3blico, lleguen a ser dramáticas, es preciso oponerlas. Es la raz3n por la que la obra est3 construida en un triple conflicto.

En primer lugar, **la oposici3n del autor y de los críticos**: éstos se solidarizan frente a una presa que intenta escaparseles, y que no desaprovecha la mínima ocasi3n de hacerlo.

**A los tres doctores también se opone *Marie*** quien representa el buen sentido popular. Su intervenci3n resuelve la obra en guiñolada.

Pero aún, **una rivalidad más sutil existe entre los tres críticos**: los dos primeros (*Bartholoméus I* y *Bartholoméus II*) son partidarios de un teatro *comprometido*; no obstante el primero es existencialista y se define como fiel seguidor de Sartre, mientras el otro es adicto al Marxismo y al Brechtismo. En cuanto a *Bartholoméus III*, defiende el teatro de Boulevard y a Bernstein (uno de sus autores más representativos durante la primera mitad del siglo XX).

También el conjunto de la obra puede interpretarse como una serie de fases de duraci3n variable y jalonadas por señales que el autor introduce cada vez que un personaje va a salir al escenario. De este modo, *L'Impromptu* de *l'alma* que aparentemente no presenta divisi3n alguna, se escinde en escenas en funci3n de las idas y venidas de los personajes tal como lo preconiza el uso convencional.

Las señales utilizadas por los personajes son formalmente paralelas:

1. Llaman al timbre (= señal acústica)
  2. Golpean la puerta (= señal acústica)
  3. Llamada: "*Ionesco! Ionesco!*" (o similar) (= señal lingüística)
  4. Llamada: "*Ionesco! Vous êtes là*" (o similar) (= señal lingüística)
- "*Ionesco*" a su vez utiliza las señales siguientes:

5. Sentado a la mesa (= señal óptica)
6. Respuesta estereotipada a las señales acústicas de los demás personajes: "Oui... une seconde... Qu'est-ce qu'il y a encore?" (= señal lingüística).

Cinco veces en el texto, al menos tres de estas señales se combinan en el orden 5, 2 y 6, cada vez que aparece un personaje

- 1-3. Aparición de B.I, B.II y B.III.
4. un personaje no identificado pide también salir al final de la exposición.
5. La preparación de la admisión final de "Marie".

Cada vez que "Ionesco" se encuentra en la posición 5 y reacciona a las señales 1-4 del clan opuesto emitiendo la señal 6, aquello indica el inicio de una nueva parte en la estructura general del *Impromptu*. La llegada de los tres *Bartholoméus* introduce cada vez una parte de la exposición. La progresión estereotipada de esas tres grandes fases de la exposición consolida su unidad esquemática, definiéndolas como una serie de tres momentos formalmente idénticos y preparando la identidad tipológica del clan de los *Bartholoméus*.

Al final de la exposición, la cuarta persona que manifiesta su presencia llamando a la puerta pero sin decir una palabra, es mal interpretada por el público como un cuarto *Bartholoméus* esperando estoicamente que le abran. El error se rectifica cuando al final del desarrollo -fase cinco- Marie habla por primera vez. Con las señales 2, 3 y 4:

- Ionesco, à la porte, où on entend des coups (2), d'un ton pitoyable.
- On entend la voix de femme derrière la porte: "Monsieur, monsieur Ionesco! (3)
- Voix de la femme: Êtes-vous toujours là? (4)<sup>14</sup>

Ella va a precipitar la reacción decisiva de Ionesco (señal 6):

- Oui... une seconde... Qu'est-ce qu'il y a encore?
- Il se lève et avance d'un pas vers la porte.<sup>15</sup>

En cuanto Marie hace su aparición, llega a formar parte de la obra engastada, asumiendo el papel del público y poniendo un término al episodio de la opresión de Ionesco por los *Bartholoméus*. A continuación el epílogo también se desarrolla en función de los movimientos de los personajes. En efecto, cuando Ionesco les ruega volver al escenario, observamos que el efecto del "teatro en el teatro" está indicado a posteriori. De aquí en adelante asistimos a la puesta en escena del conjunto de la obra por un Ionesco director de escena que se confunde en su diatriba con el autor dramático real. Lo cual nos hace entender que el perso-

<sup>14</sup> *L'Impromptu de l'Alma*, *Ibid*, pág. 162.

<sup>15</sup> *Idem*, pág. 162.

naje que en la obra engastada lucha contra sus verdugos interpretando la obra que está escribiendo (obra marco inscrita en la exposición y el epílogo), representa realmente a Ionesco el dramaturgo que escribe *L'Impromptu de l'alma*.

Por el simple título se puede deducir que Ionesco cree que la vanguardia se apoya a veces en una renovación de la tradición. Las numerosas referencias molierescas son una prueba de ello. Por ejemplo, *Marie*, mujer pragmática y dotada de un buen sentido popular, se inscribe en la prole de las sirvientas de Molière, y particularmente de *Dorine (Tartuffe)* y de *Nicole (Le Bourgeois Gentilhomme)*. Ionesco corresponde también a *Orgon (Tartuffe)* puesto que está sometido a una persuasión ideológica tal como lo está *Orgon* cuando resulta ser la víctima de *Tartuffe*. Los tres *Bartholoméus* (nombre con resonancia latina copiado probablemente de *Diafoirus*, personaje de *le Malade imaginaire*), vestidos a la manera de los médicos de Molière, se hacen reverencias, se reúnen en conciliábulos, se enemistan como los cinco médicos de *L'amour médecin* y, frente al adversario, se solidarizan para proteger la autoridad doctoral. Asimismo la escena de los apartes de los tres *Bartholoméus* nos trae en mente la escena de *Dom Juan* y las dos campesinas.

Sin embargo, Ionesco se aleja de su predecesor dando un lugar excepcional a lo que se suele llamar “*le style signifiant*”. En efecto, sus obras que abogan en contra de la deshumanización están hechas de esta misma deshumanización. Todo en el escenario materializa por medio de esta escritura escénica (teatralidad) la situación o concepto criticable. Lo cual explica el porque *L'Impromptu de l'Alma* casi no es un *impromptu*. Se trata sobretodo de “teatro sobre el teatro” y su dimensión satírica resulta por tanto aumentada ya que, siguiendo el ejemplo de Brecht, Ionesco la presenta como una lección doctrinal (*lehrstück*), o más bien una doble lección si consideramos la que los doctores infligen al autor. **En la obra su meta consiste en reducir al absurdo una serie de nociones y comportamientos estereotipados, considerados ridículos y unidos a un sistema ideológico rígido.** Empieza con el efecto de “*distanciación*” que traduce literalmente, de modo caricaturesco ya que su doble ficticio, orientándose hacia la salida, intenta “*distanciarse*” de puntillas. Aquel desplazamiento en el espacio traduce al pie de la letra el precepto fundamental del teatro épico que invita al actor a representar su personaje sin confundirse con él, y al espectador a echar una mirada crítica y objetiva sobre lo que contempla. En este sentido, Brecht se oponía a la concepción tradicional del teatro donde el espectador se identifica con el héroe. Ensayo una fórmula dramática para pulverizar el ilusionismo y hacer inteligible lo real. La discontinuidad de los episodios de su teatro dialéctico, con sus rupturas a base de comentarios cantados por ejemplo, busca la forma de despertar el sentido crítico del espectador quien debe atender en primer lugar la situación y contemplar la acción en función de ella. Pues, fingiendo someterse al precepto, Ionesco lo interpreta a su manera: una vez la ilusión teatral instalada —el desenlace está a punto de producirse— un cambio repentino acaba con ella cuando el creador anuncia a sus personajes que la obra ha concluido.

En el pasaje titulado “Educación de un autor”, se burla de la escritura escénica brechtiana. Unos carteles precisan de forma irónica y caricaturesca los referentes y las modalidades de la acción:

Bartholoméus II: Mettons au point le dispositif scénique...

Bartholoméus I: Ouvrez le traité du grand docteur Bertholus.

(...)

Bartholoméus I, (lisant le traité): Il est indispensable de mettre une pancarte pour indiquer l'action...

(Bartholoméus III met sur le côté, au premier plan, une pancarte indiquant: EDUCATION D'UN AUTEUR. Ionesco va lire ce qui y est écrit, fait un geste de désolation.)

Bartholoméus I, (lisant): “...pour la résumer et attirer l'attention du spectateur sur le geste fondamental de chaque tableau...”

(Bartholoméus II met, au bout opposé du plateau, une autre pancarte sur laquelle est écrit: REALISME STYLISÉ.

Ionesco va à l'autre bout lire encore ce qui y est écrit et fait le même geste de désolation.)

Bartholoméus I, (le nez dans son traité): “... Pour faire comprendre que ce lieu n'est pas réel...”

(D'un geste brusque, Bartholoméus II jette par terre les livres et les cahiers qui se trouvaient sur la table et y met une pancarte indiquant: FAUSSE TABLE. Même jeu de Ionesco.)<sup>16</sup>

Sin embargo en la perspectiva adoptada por Brecht, la utilización de referentes visuales pertenece a su escritura escénica anclada en la historia y destinada a mostrar las claves sociales del comportamiento o sea el “*gestus social*” también referido por *Bartholoméus I*:

Cela signifie tout simplement que Molière n'exprimait pas le *gestus social* de son époque<sup>17</sup>

“Historicisar” al personaje —“*Il faut surtout historiciser!*”<sup>18</sup>— consiste en desarraigarlo de la evidencia del tipo teatral y fijar originalmente la atención del espectador sobre él. El teatro de Brecht es “naïf” porque todo debe salir renovado de la situación y obligar nuestra mirada a no considerar nada como definitivo y a sorprenderse continuamente frente al aspecto negativo de una costumbre. A este respecto, Ionesco aprovecha la ocasión para reirse de un nuevo medio teatral desarrollado por Brecht. Se trata de “enseñar” al público la transformación

16 *Idem*, págs 149 -150.

17 *Idem*, pág. 115.

18 *Idem*, pág. 151.

de un personaje en otro por medio de un cambio de vestuario ritualizado. Asimismo, al ejemplo del *Hombre Galy Gay* convertido en *Hombre Jeraiiah Jip* en *Un hombre es un hombre* o del *Cardenal Barberini* en *Papa* en *Galileo Galilei*, se procede al cambio de *Ionesco* en un *nuevo Ionesco* tal como sigue:

Bartholoméus I: Votre costume n'est qu'un alibi. Il fuit sa responsabilité!  
Ionesco: Je me suis toujours habillé comme ça!  
Bartholoméus I: Il est une fin en soi.  
Bartholoméus II: Il n'a pas de rapport avec les pièces... ou il en a trop.  
Bartholoméus I: Il doit être sans l'être, le costume d'un auteur de notre temps...  
Bartholoméus II: Il doit être un signe.  
Bartholoméus III: Il y a une politique du costume.  
Bartholoméus I: Votre costume souffre d'une maladie de la nutrition...  
Bartholoméus II: Il est trop nourri...  
Bartholoméus III: Il ne l'est pas assez...  
Bartholoméus II: Il ne faut tout de même pas qu'il soit indigent!  
Bartholoméus I: Au moins, il n'est pas beau! Il ne souffre pas de la maladie esthétique...  
Bartholoméus II: Votre costume doit être soumis à un traitement minutieux et réfléchi.  
(On veut faire tomber le pantalon de Ionesco. Celui-ci proteste.)  
Ionesco: Messieurs... c'est indécent...  
Bartholoméus I: Votre costume doit être déchirant!  
Ionesco: Ne le déchirez pas... je n'en ai pas d'autre... C'est vraiment le seul...  
(On met un autre pantalon par-dessus le pantalon de Ionesco.)  
Bartholoméus I: Et maintenant la politique du signe, mettez-lui les signes...  
(Bartholoméus II met une pancarte à Ionesco, qui est, à ce moment, le dos au public; sur la pancarte est écrit: POÈTE.)  
Ionesco, (pleurnichant): Je vous en prie. Je n'ai plus du tout envie d'écrire!  
Bartholoméus III: Silence!  
Bartholoméus I: Vous vous êtes engagé librement.  
(Bartholoméus II lui met encore une autre pancarte sur la poitrine que l'on ne voit pas encore.)  
Bartholoméus III lui met sur la tête un bonnet d'âne.  
Bartholoméus I: Vous n'y échapperez plus...  
(On retourne Ionesco, face au public; on voit sur la pancarte, accrochée sur sa poitrine, le mot: SAVANT.)  
Ionesco pleure de plus en plus.

Bartholoméus II, (aux deux autres): Nous en avons tout de même fait quelque chose.  
Bartholoméus I: Maintenant, il est des nôtres. Son costume est historicisé!<sup>19</sup>

A fin de cuentas, Ionesco pone en tela de juicio un teatro que quiere ser acción directa, es decir una representación demasiado directa, por el teatro, de la vida cotidiana y social. Por ello, evoca frente a su interlocutor comprometido, una escena de la calle muy realista concebida como “*juego en el juego*” (título “*El camaleón del pastor*”) que indirectamente nos recuerda en la frase inicial que Brecht la considera el modelo fundamental de la escena *épica*:

Ionesco: C'est la scène de base de ma pièce, son moteur. J'ai aperçu, une fois, dans une grande ville de province, au milieu de la rue, en été, un jeune berger, vers les trois heures de l'après-midi, qui embrassait un caméléon... Ceci m'avait beaucoup touché... J'ai décidé d'en faire une farce tragique.<sup>20</sup>

Cabría preguntarse si la frase final, en relación con esta historieta insípida y absurda no remite también a la estética teatral de Ionesco basada en su sentimiento tragicómico de la vida que por este algo de mecanismo inevitable, no nos conduce a nada. En conclusión la farsa en cuestión no podría ser nada más que un esbozo del mismo *Impromptu de l'alma* que el dramaturgo está escribiendo y cuyo final juega con el título de una obra de Brecht *l'exception et la règle*:

Bartholoméus II: Vous détestez qu'on vous donne des leçons et vous-même vous voulez nous en donner une...  
Bartholoméus I: Vous êtes tombé dans votre propre piège.  
Ionesco: Ah... ça, c'est ennuyeux.  
Marie: Une fois n'est pas coutume.  
Ionesco: Excusez-moi, je ne le ferai plus, car ceci est l'exception...  
Marie: Et non pas la règle!<sup>21</sup>

La obra finaliza pues con este guiño al público que reconoce la alusión a Brecht cuyo “*efecto de distanciación*” se aplicó aquí para combatir el “*brechtismo*”.

Lejos de limitar sus críticas al círculo brechtiano, Ionesco censura a Sartre a quien acusa de haber ejercido una mala influencia sobre algunos intelectuales, entre ellos R. Barthes:

19 *Idem*, págs 159 -161.

20 *Idem*, pág. 101.

21 *Idem*, pág. 178.

Les Sartres sont les véritables aliénateurs des esprits<sup>22</sup>

Además aprovecha para parodiar la jerga filosófica y la dialéctica que, a su entender, se confunden con la duplicidad:

Bartholoméus I à Ionesco: C'est à dire, on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans (...). Et dialectiquement, c'est: l'être-dans-le-coup-hors-du-coup (aux deux autre Bartholoméus): C'est aussi l'être du non-étant et le non-étant de l'être dans le coup... (à Ionesco.) Avez-vous pensé à la question?<sup>23</sup>

Finalmente desaparece a J.J. Gautier, retratado en el personaje de *Bartholoméus III* incisivo (“Je mords”<sup>24</sup>), xenófobo (Molière no escapa a su crítica, porque “Il s’est inspiré des étrangers, des italiens”<sup>25</sup>, tampoco Aristóteles “Ce Levantin”<sup>26</sup> y Shakespeare: “Bartholoméus II, à Bartholoméus I: Nous ne lui reprochons pas d’être étranger. Bartholoméus I: Mais moi, je le lui reproche. (à part). Je crois plutôt que c’est un Polonais.”<sup>27</sup> y adepto al teatro de boulevard.

En resumen, en esta obra donde expresa su hostilidad hacia la crítica, Ionesco pide que se hable de las obras según las normas y la propia “mitología” del autor: “La critique doit être descriptive et non pas normative”<sup>28</sup>. En su arrebato, prosigue con la definición de su estética creativa. Presenta la creación como una confesión, no como el relato de los acontecimientos de la vida sino como la confidencia de una aventura más íntima:

Le théâtre est pour moi la projection sur scène du monde du dedans; c’est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale.<sup>29</sup>

Justifica esta perspectiva por la universalidad del inconsciente: angustias, sueños y deseos forman parte de una “herencia ancestral, de un depósito muy antiguo y constituyen el dominio de toda la humanidad. Es lo que reúne a los hombres y constituye nuestra profunda comunidad, el lenguaje universal”. Adivinamos, sobre todo en esta última tirada, la influencia de las teorías de Jung en el pensamiento de Ionesco.

Aunque disfrazado por el humor y la risa, el lirismo se asoma en las confidencias de *L’Impromptu de l’alma* que podemos relacionar con lo que dice en *Notes et contre-notes* donde define su acto de escritura:

22 *Notes et Contre-notes*, *Ibid.*, pág. 314.

23 *L’Impromptu de l’Alma*, *Ibid.*, pág. 108.

24 *Idem.*, pág. 167.

25 *Idem.*, pág. 115.

26 *Idem.*, pág. 122.

27 *Idem.*, pág. 113.

28 *Idem.*, pág. 176.

29 *Idem.*, págs 176 -177.

La création suppose une liberté totale. Il s'agit là d'une démarche tout autre que celle de la pensée conceptuelle. Il y a deux sortes de connaissance: la connaissance logique et la connaissance esthétique intuitive (je cite Croce). Quand j'écris une pièce de théâtre, je n'ai aucune idée de ce qu'elle va être. J'ai des idées après. Au départ, il n'y a qu'un état affectif. L'impromptu est une exception.<sup>30</sup>

Para concluir, recordaremos que la mayoría de las obras de Ionesco tienen un carácter reflexivo, limitado a veces a una relación implícita con la tradición del teatro burgués, como por ejemplo *La Cantatrice chauve* (que fue interpretada como “*une critique de la société bourgeoise et une parodie du théâtre de Boulevard*”<sup>31</sup>). De hecho, si elige muy a menudo para sus dramas denominaciones como *antipieza* o *pseudodrama*, es obviamente para colocarlos delante del fondo ideológico y estético de toda la tradición teatral. En *L'Impromptu de l'alma*, este fondo no sólo es indirectamente perceptible sino que está directamente representado. De tal modo que nos encontramos frente a una obra puramente **autotemática** cuyo contenido se elabora esencialmente gracias a su relación con otros textos o con sus autores, es decir en función de los **efectos de la intertextualidad**.

### *Bibliografía*

- ABASTADO, Claude, *Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.
- COE, Richard N., *Ionesco. A study of his Plays*, London, Methuen & Co., 1971 (1961).
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1963. Versión original: *The theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Doubleday & Co., coll. “Anchor Books”, 1961; edición corregida y aumentada, 1969.
- GROSSVOGEL, David, *Four Playwrights and a Postscript*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962.
- JACQUART, Emmanuel, *Eugène Ionesco, Théâtre complet*, Editions Gallimard, NRF, Paris, 1991.
- WULBERN, Julian, *Brecht and Ionesco*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.

<sup>30</sup> *Notes et Contre-notes*, *Ibid*, pág. 187.

<sup>31</sup> *Idem*, pág. 253.

## L'Impromptu du Palais-Royal de Jean Cocteau

Jean Cocteau siempre se sintió especialmente atraído por el misterioso mundo de los bastidores, que le abrió las puertas con Diaghilev y la compañía del Ballet Ruso. Este fascinante mundo le inspiraría una obra teatral *Les monstres sacrés*, representada, por primera vez, en 1940 y cuyo subtítulo "Portrait d'une pièce en trois actes", resulta bastante sugerente.

La Comédie Française, para su "tournée" por Japón, pidió a Jean Cocteau la elaboración de un "impromptu" que se habría de representar, a modo de prólogo, antes de *Les Fourberies de Scapin*. Jean Cocteau conocía muy bien *L'Impromptu de Versailles* y *La Critique de l'École des Femmes*. Sin embargo, lo que realmente le impulsó a escribir su obra fue, según comenta en su prólogo, la invitación de Jean Meyer a una representación de *La Critique de l'École des Femmes*, en el teatro del Palais-Royal. De ahí, quizás, que su "impromptu" se denomine *L'Impromptu du Palais-Royal*.

Como las dos obras de Molière que le sirvieron de fuente de inspiración, *L'Impromptu du Palais-Royal* consta de un solo acto, con parecido número de escenas, en este caso ocho. Esta carencia estructural quizás venga explicada por la práctica ausencia de intriga, que caracteriza al género del "impromptu".

Respecto de la acción, podemos comentar que en *L'Impromptu du Palais-Royal* hallamos dos "divertissements" yuxtapuestos. Al primero podríamos atribuirle el calificativo "exterior", puesto que nos revela, de un modo directo y explícito, la cara oculta de la representación de una obra teatral, lo que sucede entre bastidores y en los camerinos, antes y durante la misma. Los actores desempeñan el papel de su propia persona, se muestran tal y como son ellos mismos, en su función de actores. La intriga de esta primera comedia es mínima y se reduce, prácticamente, a una fuerte rivalidad entre los actores. Algunos de ellos se lamentan del papel insignificante que se les ha asignado, envidian y se enfrentan a sus otros compañeros que han conseguido los papeles principales. De este modo, los actores que encarnan, en la obra que han de representar, a los marqueses y al duque se oponen al actor que desempeña el papel de Molière, no sólo protagonista de la obra, sino también una de las figuras más prestigiosas del teatro de todas las épocas. A aquéllos sólo les está permitido el funcionar como mero decorado, como es el caso de los marqueses, quienes han de sentarse al fondo del escenario, detrás de la mesa del rey, y habrán de permanecer allí, a lo largo de la representación, en una lamentable y humillante actitud de inmovilidad y silencio, o, como el duque, cuya actuación se limita a poner la mesa del rey y a ir trayendo, en cada una de sus entradas en escena, los distintos platos de la comida, desde la sopa hasta el postre. Al actor que hace de Molière le corresponde, en cambio las brillantes y sabias declamaciones y réplicas de la obra. Esta rivalidad entre actores se extiende también a otros niveles. El primer y segundo marqués obstaculizan la actuación del tercer y cuarto marqués y les humillan en escena, ya que éstos son aún alumnos del conservatorio y, por tanto, no les está permitido declamar, su función ha de limitarse a acompañar con gestos y movimientos

las exclamaciones de los demás actores ya consagrados. Por otra parte, una actriz vestida de Sthéno (una de las Gorgonas, hermana de Medusa), presenta su queja ante la antigua costumbre de repartir los papeles principales de una obra teatral entre los actores más viejos y, por tanto, más experimentados, aún cuando se trate de representar a jóvenes. Sthéno solicita que se le conceda un papel que responda a su juventud. El regidor expresa, a su vez, su malestar ante el hecho de ser un actor que ha de encarnar a alguien al que no le está permitido actuar, sino únicamente ver actuar a los demás. Esta intriga mínima sirve de telón de fondo a una serie de reflexiones sobre el autor, el actor, la puesta en escena y la intencionalidad del "impromptu".

Paralela a ésta hallamos, en la misma obra, un segundo "divertissement", que podríamos denominar "interior", puesto que, aquí, el actor ya no desempeña su propio papel, sino que oculta su persona tras el personaje ficticio, al que da vida. La intriga, en este nivel, también es mínima y gira en torno a la comida del rey Luis XIV con Molière. La acción se inicia con el diálogo entre los marqueses y el duque. Los marqueses se sorprenden de que el rey haya invitado a Molière a sentarse a su mesa y el duque se lamenta de ello, puesto que su función en la corte es la de servir la comida real y ello conlleva, en este caso, ponerse al servicio de un hombre de inferior condición social y que tanto ha ultrajado a los suyos. Molière irrumpe y confiesa al duque que a él también le molesta esta situación. Al punto, entra el rey, los marqueses ocupan unos taburetes al fondo de la estancia, mientras Molière y él se sientan a ambos lados de la mesa, dispuesta en primer plano, en el escenario. El duque entra con la sopa, la sirve y el rey le obliga a probarla, temiendo que la haya envenenado. Puesto que desea quedarse a solas con Molière, para poder tratar el asunto del *Tartuffe*, despide a los marqueses. Expone a Molière los virulentos ataques a los que deberá enfrentarse si se obstina en representar esta obra y trata, inútilmente, de convencerle para que no lo haga. Irrumpe Saint-Simon, el rey desvía su conversación y pide a Saint-Simon que se quede, éste saca papel y bolígrafo y anota cuanto allí se dice. Molière habla del menuet de su *Bourgeois gentilhomme* y de la problemática de las perspectivas del espacio y del tiempo. Luego solicita al duque que declame, con marcado tono ridículo, ante el rey el soneto de Oronte, de su *Misanthrope*, que repite él mismo, después, de un modo más serio, con la intención de demostrar al rey que también resulta brillante bajo este nuevo aspecto. Saint-Simon recita un soneto de Mallarmé, para probar que Oronte ha influido en toda una literatura "preciosa" posterior. El rey acusa a Saint-Simon de escribir sus *Memorias*, y le da a entender que se ha enterado de ello por el duque. Saint-Simon se disputa con el duque y salen los dos de la habitación. Entra un señor que se queja ante el rey por haber invitado a un bufón, como Molière, y no a su señor, el caballero de Lorena. Sale. El rey se queda, por fin, solo con Molière, le expone cuál es su concepto personal de la etiqueta y le solicita la elaboración de un ballet, en el que pretende bailar en persona, para gloria suya y de Molière.

La acción es simple. La famosa comida no es sino un pretexto para el desarrollo de la conversación entre el rey y Molière no sólo acerca de las obras de éste: críticas del *Tartuffe*, grandiosidad del menuet del *Bourgeois gentilhomme*, renovación de un fragmento del *Misanthrope*, la representación de Alceste, etcétera; sino también, sobre el pensamiento de Cocteau, que se proyecta igualmente en este otro nivel.

De lo comentado acerca de la acción del *Impromptu du Palais-Royal*, la obra se representa en dos registros, realidad y ficción, al igual que *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Sin embargo, el modo cómo se distribuyen en ambos “impromptu”, es bien distinto. En Molière, una obra, la comedia interior, se halla engastada dentro de la otra, la comedia exterior. En Cocteau, en cambio, no existe tal engaste o inclusión. Las dos obras marchan a la par y se yuxtaponen, como la cara y cruz de una misma moneda y el autor se autoriza un amplio juego de idas y venidas de una a otra.

Por otra parte, en la obra de Cocteau no hay prácticamente acción y todo se reduce a discursos y reflexiones sobre el teatro, de dos autores y en dos épocas o momentos diferentes, en la época de Cocteau (obra exterior) y en la de Molière (obra interior). Algo parecido sucede con las dos obras de Molière, sólo que, en este caso, y con la intencionalidad del autor de defenderse de las críticas lanzadas contra *L'École des Femmes* y contra *Le Tartuffe*, el marco temporal de las dos comedias que forman su “impromptu” es el mismo y el objeto de discusión sólo son sus obras y pensamiento.

Resulta también sorprendente constatar que el “impromptu” de Cocteau finaliza del mismo modo insólito y abierto que las dos obras de Molière. La acción (o, mejor dicho, conversación) es literalmente interrumpida e inacabada. En *L'Impromptu de Versailles* llega el rey, ante quien han de representar la obra, que Molière y su compañía estaban ensayando. Se interrumpe de este modo el ensayo, que aún no había acabado. El final de *La Critique de l'École des Femmes* transcurre como si los actores ya no supieran qué decir. De repente se miran a sí mismos, se les ocurre que de su discusión bien se podría hacer una comedia, no saben cómo acabarla y deciden inventarse una comida reconciliadora. Asimismo, *L'Impromptu du Palais-Royal* finaliza con la aparición del regidor que enseña a Molière y al rey su reloj, dándoles a entender que han agotado su tiempo. En las didascalias se nos precisa “on ne saurait jamais ce qu'allait ajouter le Roi” (escena VI, p. 75)<sup>1</sup>

Ello quizás funcione como una prueba más de la inexistencia en dichas obras de intriga en el sentido tradicional del término, a saber como una acción con exposición, nudo y desenlace. Como piensa Dorante en *La Critique de l'École des Femmes*, “mais quel dénouement pourrait-il trouver à ceci? Car il ne saurait y avoir ni mariage, ni reconnaissance; et je ne sais point par où l'on pourrait faire

1 Todas las citas que aparecerán a lo largo de la presente comunicación remiten a la edición siguiente de la obra: Jean Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.

finir la dispute” (escena 6, p. 57). O bien quizás funcione como un intento de dejar abierta la conversación al espectador que ha asistido al espectáculo, para que él saque sus propias conclusiones.

Hasta ahora, desde el punto de vista formal, hemos descubierto bastantes semejanzas entre la obra de Cocteau y las dos obras de Molière, que le han servido de fuente de inspiración, exceptuando simplemente el modo de distribuir las acciones: recordemos a este respecto que en *L'Impromptu de Versailles* las dos ficciones se hallaban engastadas una dentro de la otra, mientras que en *L'Impromptu du Palais-Royal* se encuentran yuxtapuestas.

En lo que a los personajes se refiere, las diferencias entre ambos se afirman. Los actores que representan *L'Impromptu de Versailles* son Molière, Brécourt, La Grange, etcétera, es decir todos los actores de la compañía teatral de Molière y, aunque conservan su nombre real a lo largo de la obra, incluso cuando interpretan los papeles ficticios de marqueses ridículos, preciosas, etcétera, es muy fácil diferenciar los dos niveles del actor como actor y del actor como personaje ficticio, ya que cuando el actor pasa de un nivel al otro cambia su entonación, sus ademanes y sus movimientos, y las didascalias, que, en esta ocasión, se encuentran en boca del propio Molière-escenógrafo-y-director, son bastantes aclaratorias y explícitas, al respecto (escena 1: 246-327; escena 3: 1-15, 17-21; escena 4: 4-6, 57-58, 102-106, 114-115, 119-122).

En el caso de Cocteau, los actores no conservan su nombre real en la obra. Desde el primer momento pasan a llamarse como el personaje que han de interpretar y bajo este nombre ficticio se muestran las dos caras del actor (actor y personaje), que, por otra parte llegan a confundirse, puesto que, en el “impromptu” de Cocteau, a diferencia del de Molière, los actores no cambian el tono de voz, la gesticulación, los movimientos, cuando pasan del registro de la realidad al de la ficción. Ni tampoco encontramos didascalias que nos ayuden a distinguir estos dos rostros del actor. Ciertamente, los actores representan papeles que reflejan, realmente, su propia persona y que son ellos mismos. De modo que lo que sucede en el nivel de la ficción representada es exactamente igual a lo que sucede en el nivel de la realidad representada. Así las fronteras entre lo que es real y lo que es ficticio se difuminan totalmente y al espectador resulta difícil, si no imposible, separarlas. Y es de esta manera, precisamente, según la intención del propio autor de la obra, expuesta en su breve prólogo:

Je projetais de marier, sans la moindre prudence, les acteurs et les personnages qu'ils incarnent, d'en faire un seul mélange, comparable aux contes de Selma Lagerlof, de Lewis Carroll et aux fables de La Fontaine, où les animaux parlent le langage des hommes. Car Molière déclare: “Ah! les étranges animaux à conduire que les comédiens”. (escena I, pp. 7-8).

Asimismo, la Marquesa de Montespan comenta que los celos que el duque tiene de Molière en el nivel de la ficción, equivalen, realmente, en el otro

nivel de la realidad, a los celos que tiene el actor intérprete del duque del actor intérprete de Molière, aquél envidia la suerte y el honor que se le ha concedido a éste, al asignarle el director el papel más importante y honorífico de la obra dramática:

[...] nous jouons ici double jeu. Ne sera-ce point occasion de prétendre que nous jalouons la chance qui arrive à un de nos camarades d'être à l'image de celui dont notre théâtre s'honore de porter le nom? Que nous complotâmes de le priver d'un rôle plus considérable que les nôtres? (escena II, p. 24).

Y lo que nos anuncia la marquesa de Montesperan, en un breve intermedio, que ocupa toda la escena II, es lo que, precisamente, se pone de manifiesto a lo largo de la obra. En efecto, el actor que hace de duque no sólo expresa continuamente su irritación contra el actor que interpreta a Molière:

Monsieur! Il me plairait d'être un vrai duc et d'obtenir du Roi qu'il vous anoblisse afin de pouvoir vous provoquer en duel et vous pourfendre (escena III, p. 30).

sino que incluso, trata de obstaculizar su actuación. Así, por ejemplo, como es el encargado de colocar los pocos muebles de que consta el decorado de la obra a representar (los taburetes, en los que se habrán de sentar los marqueses, la mesa y las dos sillas que habrán de ocupar el rey y Molière), aprovecha la ocasión para vengarse de él, colocando la silla que le corresponde de espaldas al público:

Le rideau se lève ou s'écarte.  
 Il n'y a pas de décor [...]  
 Au lever du rideau, le duc dispose deux sièges devant une table à jeu recouverte d'une nappe. Il place les sièges de telle sorte que l'un soit de face et l'autre de dos. Sur la table, des victuailles de carton et un seau d'où émerge le col d'une bouteille de champagne. Quatre tabourets de velours rouge sont rangés à l'extrême gauche et à l'extrême droite.  
 Les trois marquis s'avancent jusqu'à l'avant-scène.  
 (escena I, p. 18).

De ahí que, después, el actor que encarna a Molière, abandonando, por un instante, su papel, comente y critique esta malintencionada disposición de las sillas:

MOLIÈRE  
 [...] Et, par exemple, elles m'obligent à vous signaler que ces sièges ne sont point placés comme il faut.  
 LE DUC  
 Monsieur!  
 LA SPECTATRICE  
 Il a raison.

MOLIÈRE

Demandez, Monsieur le duc, à cette spectatrice qui semble s'y connaître, pourquoi ces sièges ne se trouvent pas où il faudrait qu'ils fussent.

*Tous se tournent vers la spectatrice.*

LA SPECTATRICE

Ces sièges obligent un des personnages à tourner le dos au public.

MOLIÈRE

Moi en l'occurrence...

LA SPECTATRICE

Ce qu'un comédien n'aime pas.

MOLIÈRE

Surtout lorsque c'est un camarade qui en a décidé les places. (escena III, pp. 29-30).

Y ello tan bien entrelazado con el nivel de la ficción, es decir de la obra que están representando, que resulta, realmente, difícil discernir cuándo estamos ante el actor o ante el duque. Hasta tal punto que cualquiera de sus exclamaciones de rencor hacia Molière en el nivel de la ficción (como, por ejemplo, "La peste l'étouffe!", de la escena IV, p. 35), presentan, de modo implícito, ante el espectador (una vez que su mirada ha podido vislumbrar los dos registros del "impromptu"), un sentido ambivalente y revelan, ese otro rencor entre actores compañeros.

Asimismo, en ocasiones, ante los comentarios malintencionados o las críticas y ataques de los otros miembros de su compañía, parece que el actor intérprete de Molière, se refugia en su personaje y se imagina realmente él, con el objeto de hacerse sentir siempre superior ante ellos. Es lo que ocurre en esta escena que se sitúa bajo el nivel de la realidad representada: el actor-duque sale en defensa del regidor, a quien el actor-rey había negado su intento de actuar y de instaurar con ello una nueva tradición teatral, y exclama, esbozando un sobresalto de rebeldía: "Traditions!". A dicha réplica el actor-Molière responde creyendo ser su personaje, y define la tradición poniendo, como ejemplo, su interpretación de Alceste en su *Misanthrope* (escena IV, pp. 32-33).

¿Cómo se desarrolla la yuxtaposición de estos dos registros de *L'Impromptu du Palais-Royal*? (Véase a este respecto el cuadro que figura en el apéndice de esta comunicación).

Hemos podido observar que en las dos primeras escenas, aparecen bien diferenciados y se despliegan en paralelo: la primera mitad de la escena I (diálogo entre el primer marqués y la espectadora) se desarrolla bajo el signo de la realidad; la segunda mitad de la misma (a partir de la entrada de los demás marqueses y del duque) bajo el signo de la ficción; la escena II (que comienza con la entrada de la marquesa de Montespan) bajo el signo de la realidad, y nos muestra, precisamente, un extraordinario paralelismo con la segunda mitad de la esce-

na I, de modo que resulta ser su equivalente ficticio. Estas dos escenas nos muestran, por tanto, el haz y el envés de una misma hoja.

Las escenas III, IV y V, presentan una confusión total entre ambos niveles. El autor, aquí, se autoriza todo un juego de idas y venidas de un registro al otro (indicadas en el esquema bajo el signo "bis"). Con frecuencia, las frases de los personajes resultan ambivalentes y revelan, implícitamente, las frases que podrían haber pronunciado los actores. En otras ocasiones, en una misma réplica o discurso podemos encontrar los dos registros que coexisten. Llega, incluso, un momento, en que los propios personajes confiesan no distinguir entre lo que realmente son y lo que representan. Llegamos poco a poco a constatar que la realidad se hace ficción y, recíprocamente, la ficción se hace realidad. Esto es, precisamente, uno de los peligros, al que se exponen los actores del "impromptu".

A partir de la escena VI los dos niveles se vuelven de nuevo a bifurcar: esta escena se sitúa bajo el signo de la ficción; la primera mitad de la escena VII, bajo el signo de la realidad y la segunda mitad, de la ficción; la escena VIII, tras un inicial retorno al nivel de la realidad, muy breve, se sitúa, en su gran mayoría, bajo el signo de la ficción, hasta la irrupción del regidor, que pone punto final al "impromptu".

Jean Cocteau se puede autorizar estas continuas transiciones del registro de la realidad al de la ficción, por el hecho mismo que las dos acciones resultan ser equivalentes.

Luego, los dos niveles de ficción se entremezclan hasta confundirse. A este respecto, la marquesa de Montespan, convirtiéndose en el portavoz de las palabras e ideas del propio Cocteau, define el teatro como un espacio a caballo entre la realidad y el sueño, y el actor es aquél que baila "con una pierna en el suelo y otra en el sueño", "entre el cielo y la tierra", que cojea "como Jacob tras su combate con el ángel". En este sentido, el teatro es poesía y el actor poeta: "C'est à cette claudication divine que se reconnaît la démarche des poètes" (escena II, p. 25).

Esta peculiar situación obedece a una intención, por parte del autor, de expresar uno de los problemas que le han obsesionado a lo largo de su vida y trayectoria literaria, nos referimos al problema del "tiempo". El actor funciona como instrumento unificador del pasado y del presente. Dada la confusión entre los niveles, el actor es, al mismo tiempo, y todo en la misma persona, un hombre del siglo XVII, coetáneo de Molière, miembro del séquito de Luis XIV, y un hombre del siglo XX. El actor trae el pasado al presente, al tiempo que convierte el presente en pasado:

#### PREMIER MARQUIS

[...] Et si vous vous demandez pourquoi un marquis de la cour de Versailles parle de Hugo et de Baudelaire, je vous expliquerai que, malgré mon costume, je ne suis pas marquis le moins du monde, mais comédien, c'est-à-dire un homme qui voyage dans le temps et en

adopte les figures, un homme qui est ce qu'il est, croit être ce qu'il n'est pas et s'il ne croit pas être ce qu'il n'est pas, s'efforce de le faire croire aux autres. Or, notre auteur possède sur le problème du temps des idées fort curieuses. Il estime, par exemple, que le temps est tout enroulé d'avance comme un film dans sa boîte, que nous ne pouvons connaître ce film qu'image par image, mais que rien n'empêche un indiscret de piquer quelque image au hasard, au milieu de la bobine. Voilà l'essentiel de cet Impromptu; un épouvantable mélange de ce que nous sommes et de ce que nous ne sommes pas” (escena I, p. 14).

Hallamos aquí el concepto cocteliano del “eterno presente”. Cocteau defiende que el verdadero tiempo, que escapa a la percepción humana, es un “no tiempo”:

FIFIELD.- Et Picasso, lui aussi, a commencé à faire Guernica ou Les Pleureuses avant que la guerre en Espagne ait éclaté.

COCTEAU.- Parce qu'il n'y a pas de temps! Voilà, nous touchons ici un grand problème, [...] comme pour moi, il y a un éternel présent; eh bien! il n'y a pas de passé, pas de présent et pas d'avenir, évidemment, [...]<sup>2</sup>

Lo que nosotros entendemos por tiempo, a saber una “sucesión” de pasado, presente y futuro, no es, en realidad, según Cocteau, sino un “bloque” en donde confluyen de modo simultáneo, un “todo” indistinto, un “continuum”. Nosotros no hacemos sino vivir poco a poco, segundo a segundo, episodios que se producen en bloque.<sup>3</sup>

De vivre, seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent<sup>4</sup>

De ahí la metáfora que el primer marqués utiliza para evocar este extraño concepto. El tiempo está “enrollado” de antemano como la cinta de una película en su caja. Ahora bien, sólo podemos percibirlo si se “desenrolla”, al igual que sólo podemos conocer una película cuando se despliega imagen tras imagen<sup>5</sup>. El actor es la personificación de este “bloque” temporal, puesto que se reco-

2 William Fifield, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973, p. 110.

3 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Belfond, 1973, p. 23.

4 Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953, p. 177.

5 Esta imagen remite a la tan conocida metáfora del “pliegue-repliegue”, con la que Cocteau quería significar que, si bien los vivos sólo perciben pliegues (diversidad espacial y temporal, movimiento), la realidad es bien distinta a los ojos del muerto que ha regresado finalmente al “cero” del que había salido y del que la vida no constituye sino un breve paréntesis ilusorio. El habitante del más allá despliega los pliegues, los alisa, es decir,

noce ser una “mezcla” perfecta “de lo que es”, es decir actor del siglo XX (nivel de la realidad), y “de lo que no es”, a saber un marqués del siglo XVII (nivel de la ficción).

Pero, Jean Cocteau no sólo a través de la confusión de los dos registros, realidad y ficción, que conlleva la mezcla de dos épocas lejanas, los siglos XVII y XX, llega a expresar su concepto personal del “eterno presente” o del “movimiento inmóvil” del tiempo; sino también, a través del procedimiento, tan recurrente en su “impromptu”, del anacronismo. Ciertamente, un estudio de las indicaciones temporales que nos ofrecen los diálogos y los discursos de los personajes, revela importantes contradicciones con respecto al tiempo:

1. El rey y Molière comienzan la famosa comida hablando de los virulentos ataques a los que se expone *Le Tartuffe* si Molière sigue obstinado en llevarlo a la escena. La fecha de esta representación es 1669. Luego la acción habría de transcurrir en este mismo año. Ahora bien, Molière habla, a continuación de la música de su *Bourgeois gentilhomme*. La representación de esta obra tuvo lugar un año después de la del *Tartuffe*. A la espectadora, como a nosotros, le sorprende que Molière hable de su *Bourgeois gentilhomme* en pasado y un año antes:

MOLIÈRE

[...] Tenez, Sire, ce menuet. Lorsque Lulli me l'apporta, pour Le Bourgeois Gentilhomme, je ne lui accordai aucune importance...

LA SPECTATRICE

Le Bourgeois Gentilhomme: 1670. Tartuffe: 1669.

MOLIÈRE

Madame, nous ne sommes point à l'école, mais dans le royaume des ombres. Nous bûmes l'eau du Léthé. Les dates nous importent peu [...] (escena V, pp. 49-50).

2. Jean Cocteau introduce en la acción a Saint-Simon, cuando sabemos que Saint-Simon nació en 1675 y Molière murió dos años antes, en 1673, durante la representación de su obra *Le Malade Imaginaire*.

3. La intertextualidad de escritores como Montaigne (p. 42), Stéphane Mallarmé (pp. 60-62), y, muy especialmente, la abundante autotextualidad (p. 37, 47-48, 49, 50-51, 62 y 72), en los discursos y diálogos de personajes del siglo XVII, como Luis XIV, Molière y Saint-Simon, contribuyen, también, a crear la sensación de anacronismo.

Por otra parte, también es importante destacar que Cocteau trata desde el primer momento de destruir toda ilusión de realidad. Ciertamente, el dramaturgo se esfuerza en poner de manifiesto que la comida del rey con Molière es pura ficción. Para ello se sirve del procedimiento siguiente: los actores, en un momento de su interpretación, abandonan, por un instante, sus papeles y comentan que la comida y conversación entre el rey y Molière nunca tuvo lugar:

---

percibe unidad espacio-temporal e inmovilidad. Los múltiples acontecimientos que se suceden en nuestra vida se producen, en esta perspectiva, todos a la vez, de un solo trazo o golpe. Cf. Jean Cocteau, “Visite”, *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommelier*, Paris, Gallimard, 1967, p. 229.

SAINT-SIMON, sortant un crayon et des paperasses  
de sa poche.  
Repas qui me passionne d'autant plus, Sire, qu'il n'a  
jamais eu lieu. (escena V, p. 47).

De este modo Cocteau rompe la ilusión de verdad histórica que podría haber generado el llevar a escena personajes que realmente existieron en el siglo XVII.

Sin embargo, conforme la obra progresa, observamos paulatinamente que la ficción encarna la realidad, ya que la oposición marqueses/duque *vs.* Molière, no es, en definitiva, sino la oposición real entre los actores, enemistados con el compañero que le ha tocado ser la estrella de la obra.

Así pues, con la brillante mezcla de los dos registros, realidad y ficción, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, se consigue expresar otro de los célebres pensamientos de Cocteau acerca de la verdad y la mentira de la historia y de la fábula, que, por otra parte, aparece expuesto, de forma explícita en boca de Molière y de Saint-Simon:

MOLIÈRE

Exact, Sire. Il n'a jamais eu lieu. C'est pourquoi je préfère la légende à l'Histoire. L'Histoire est faite de réalités qui se faussent à la longue et deviennent des mensonges. La légende, en revanche, est faite de mensonges qui se fortifient à la longue et deviennent des réalités (escena V, p. 47)

SAINT-SIMON

De bouche en bouche, la fable prend des forces...  
(escena V, p. 49).

Ciertamente, Cocteau rechaza el poder de lo “parecido” o “semejante” y da primacía al poder de “lo lírico”. Dicho de otra manera, por encima de la realidad sitúa el “sentimiento” de la realidad. Todo suceso “profundamente asimilado”, profundamente sentido, vivido desde nuestro interior y observado con la mirada de nuestra alma, llega a alcanzar “un realismo superior a la simple copia infiel”:

L'artiste qui a le sentiment de la réalité ne doit jamais avoir peur d'être lyrique. Le monde objectif conserve sa puissance dans son œuvre quelles que soient les métamorphoses que le lyrisme lui fasse subir.  
Notre esprit digère bien. L'objet profondément assimilé se mue en force et provoque un réalisme supérieur à la simple copie infidèle<sup>6</sup>

Cocteau desconfía del realismo propiamente dicho. En su opinión, todo cuanto lleva la etiqueta de “realista” no ofrece una expresión exacta de la

6 Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, Stock/Musique, 1979, pp. 76-77.

realidad histórica. Existen tantos cuentos como testigos hay. La historia se fabuliza obedeciendo al trabajo de rapsodas y trovadores que la cantan de hogar en hogar, de ciudad en ciudad, de país en país. Todo discurso sobre la realidad e historia es totalmente falso:

Sans cesse, on touche du doigt que la fable supplante  
 la réalité, qu'elle est une brioche en quoi notre pain  
 quotidien se change<sup>7</sup>

La fábula, por el contrario, presenta “raíces más nudosas que la historia y más profundas”. Se le puede atribuir el calificativo que Cocteau se atribuía a sí mismo, “un mensonge qui dit la vérité”. Ciertamente, ésta es su mejor definición. Bajo su forma externa, de apariencia ficticia y fantasiosa, transmite una verdad interior y oculta, distinta de la que es captada por los ojos del historiador o del realista.

Finalmente, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, se proyecta también una de las obsesiones de Jean Cocteau, en materia de teatro: la renovación de los temas y obras clásicas:

J'ai souvent signalé à mes amis d'Athènes la faute qui  
 consiste à croire que le respect de la tragédie grecque  
 oblige à refuser un renouveau des mythes. Je ne  
 verrais aucun sacrilège à ce qu'on représentât *Oedipus  
 Rex* ou *La machine infernale* au pied de l'Acropole. Loin  
 d'être un sacrilège, c'est un hommage que les poètes  
 rendent à la source des grandes fables hellènes, lors-  
 qu'ils les perpétuent sous un angle neuf, lorsqu'ils les  
 adoptent à notre rythme moderne<sup>8</sup>

Puesto que sólo de esta manera pueden revivir, como el ave Fénix de sus cenizas. Sólo “la vida de las formas impide morir, o al menos, esclerosarse a la larga”, afirma Cocteau.

Este pensamiento cocteliano aparece, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, expresado a través del procedimiento del teatro dentro del teatro. Molière desea interpretar el soneto de Oronte de dos modos distintos, con el clásico tono de ridículo y con otro nuevo más serio, el cual resulta también extraordinario y del gusto del rey (escena V, pp. 54-56).

En suma, de nuestro estudio podemos extraer las conclusiones siguientes:

1. *L'Impromptu du Palais-Royal* presenta ciertos rasgos formales en común con *L'Impromptu de Versailles* y *La critique de l'École des femmes*: una estructura idéntica, en cuanto al número de actos y escenas, un mismo final inesperado y abierto y dos obras, una interior y otra exterior, con igual funcionalidad, la

7 Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 141.

8 Jean Cocteau, *La corrida du 1er mai*, Paris, Grasset, 1957, pp.60-62.

de exponer no sólo la obra representada, sino también su otra cara oculta, el mundo de los bastidores y de la escenografía.

2. Sin embargo, el "impromptu" de Cocteau presenta otros rasgos personales que lo diferencian del de Molière: los dos "divertissements" que lo integran se sitúan en dos épocas diferentes (siglos XVII y XX) y se entrelazan extraordinariamente hasta confundirse, gracias a lo cual se ponen de manifiesto dos ideas coctealianas importantes: por una parte, el "eterno presente", es decir el "continuum" o "movimiento inmóvil" del tiempo; por otra, la verdad de la fábula frente a la mentira de la Historia. Esta filosofía contribuye a aclarar ciertas consideraciones de Cocteau sobre el teatro: el teatro es un viaje en el tiempo y un espacio, como la poesía (en la acepción cocteliana de dicho término), a caballo entre dos mundos, la realidad y el sueño o ficción, pero en donde la ficción se hace verdad desde el momento en que es vivida y sentida por los actores y por el público. En ese instante, algo íntimo y oculto en cada uno de nosotros se identifica con ella, de modo que la ficción se transforma en verdad interior y se hace realidad. De todo ello, por otra parte, deducimos que *L'Impromptu du Palais-Royal* es, ante todo, un claro ejemplo del "teatro sobre el teatro".

APÉNDICE  
 Esquema de las acciones

ESCENAS	REALIDAD ("divertissement" exterior)	FICCIÓN ("divertissement" interior)
I-II (Bifurcación)	1. Diálogo primer marqués-espectadora: definición de actor y funcionalidad del "impromptu". 3. La marquesa de Montespan habla de la mezcla actor-personaje y de la oposición entre los actores.	2. Los marqueses y el duque denigran a Molière.
III-IV-V (Confusión)	1. Molière aconseja al regidor que le presente bajo su nombre teatral: el oficio del actor consiste en hacer creer lo que es ficticio. 3. Molière y la espectadora critican el modo cómo el duque ha distribuido las sillas. 4. El rey obstaculiza el intento del regidor de actuar por miedo a instaurar una tradición en el teatro. 5. Molière da consejos al rey sobre dónde sentarse. El actor-rey expone sus diferencias con respecto al personaje que interpreta. 6 bis. El actor-duque cree que la sopa es real y siente miedo. 7. Los marqueses que formaban el decorado hacen un comentario sobre el ridículo de la escena anterior y el rey no soportándolo los expulsa. 9. La actriz Sthéno solicita un papel que responda a su juventud. 10. Saint-Simon y Molière revelan el carácter ficticio de la comida. Molière habla sobre la verdad de la fábula y la mentira de la historia. 11bis. Molière pide al duque que abandone su papel de duque, vuelva a su status de actor y le ayude a interpretar a Oronte.	2. Diálogo y oposición entre Molière y el duque.  4bis. Molière explica el concepto de tradición a través de su interpretación de Alceste en <i>Le Misanthrope</i> .  6. El rey obliga al duque a probar la sopa. 7 bis. El rey los echa porque quiere quedarse a solas con Molière. 8. Conversación entre el rey y Molière sobre <i>Le Tartuffe</i> y sus críticas.  10bis. Molière habla de las perspectivas espacio-temporales y pone como ejemplo su <i>Bourgeois Gentilhomme</i> . 11. Representación del soneto de Oronte de dos modos distintos: ridículo y serio. Un soneto de Mallarmé prueba la influencia de la "preciosidad" en la literatura posterior.
VI-VII-VIII (Bifurcación)	1. Monsieur se lamenta del papel y de la indumentaria que le ha tocado llevar. 3. Comentarios de Molière y del rey sobre la actuación de Monsieur. 5. Aparición del regidor, que pone punto final a la obra.	2. Monsieur se queja de que el rey haya invitado a su mesa a un bufón.  4. El rey comenta su concepto de la etiqueta y pide a Molière la creación de un ballet.

*Bibliografía*

- COCTEAU, Jean, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.
- COCTEAU, Jean, *Du cinématographe*, Belfond, 1973.
- COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953.
- COCTEAU, Jean, *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommeil*, Paris, Gallimard, 1967.
- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'arlequin*, Stock/Musique, 1979.
- COCTEAU, Jean, *La corrida du 1er mai*, Paris, Grasset, 1957.
- FIFIELD, William, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.
- MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, Larousse, 1990.
- MOLIÈRE, *La Critique de l'École des Femmes. L'Impromptu de Versailles*, Hachette Livre, 1994.