

LA POETICA DE LO COTIDIANO: REFLEJOS DE COMPORTAMIENTO EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII.

por *Iris M. Zavala* (Universidad de Utrecht)

Que la cultura y la literatura del siglo XVIII cobraran finalidad aleccionadora es un lugar común de la historia cultural. Que con la literatura — sobre todo el teatro — se intentase dar soluciones a los problemas morales presentándolos como programa político para transformar la sociedad, es de sobra conocido. Que el teatro fuese una especie de código del comportamiento, una manera de comprender el pasado, profecía del futuro, forma parte de lo que hoy llamaríamos aspectos semióticos del comportamiento. Esta disciplina analiza la vida cotidiana como la realización de unos códigos culturales desarrollados por la sociedad. Desde esta perspectiva, me centraré en la imitación ritual del comportamiento 'europeizante' o moderno (códigos y normas del resto de Europa, sobre todo Italia, Francia e Inglaterra), tal y como se revela en algunos textos teatrales. Frente a los antiguos códigos, los nuevos usos, y estas novedades se perciben como teatralización, mascarada. La tensión entre ambos polos coexistentes muestra que la asimilación de modelos extranjeros no impidió que se retuviera un cierto distanciamiento: comprobaremos dos esferas en contraste con dos códigos de comportamiento distintos que sacan a la superficie un complejo entramado de reglas binarias sobre las formas de actuar cotidianas: la coexistencia entre la tradición castellanizante (castiza) y la modernidad 'europeizante'. Partiré del teatro como ejemplo de 'texto de comportamiento', pa-

ra examinar algunos aspectos de la semiótica de la cultura, guiada por las sugerencias de Lotman, Ginsburg, Uspenskii (1985).

Si aceptamos la definición de Lotman y Uspenskii (1975, 1979, 1985), la cultura es la memoria no-hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones. Esta se da siempre dentro de un sistema de valores establecidos. Son justamente estas prohibiciones y obligaciones las que transgrede cierto tipo de teatro 'burgués' dieciochesco. Los textos convergen hacia elementos de continua interacción, en un complejo mosaico cultural, con fronteras claramente demarcadas en la vida social, que se subvierten en las imágenes discursivas en oposiciones binarias: la colectividad y el individuo; la norma y la transgresión de la norma; la autoridad y el desacato de la autoridad. Por el momento interesa recordar que, en contraste, el sistema socio-político del Antiguo Régimen, a partir de los Reyes Católicos, se construyó sobre una dualidad marcada — centro/periferia, catolicismo/heterodoxia, honor/deshonor — con escasas posibilidades de espacios neutros. El teatro del siglo XVII lleva estas oposiciones al extremo, interpretándolas en términos heroicos y/o moralizantes. No se nos escapa ya, a partir de los minuciosos análisis de José A. Maravall, entre otros, el fuerte conservadurismo de este gran teatro del mundo. El teatro del siglo XVIII marca estas oposiciones en otra dirección por diversas razones; entre otras, con el propósito de eliminar los residuos del clasismo barroco basado en títulos y honores, que reemplaza por un compartido entusiasmo hacia la educación y el ascenso social.

La dualidad que da soporte al teatro áureo y la ausencia de una esfera neutra, condujo a la concepción de lo nuevo, lo actual o moderno, a partir sobre todo del reinado de Carlos III, no como continuación evidente de lo anterior, sino como ruptura o cambio escatológico total. En este desarrollo de nuevas perspectivas, se pueden aislar tres momentos claves: la polémica teatral en la década de 1760 que culmina con la prohibición de los auto sacramentales (1765); las discusiones en torno al teatro 'neoclásico' y el estreno de *Hormesinda* (1770); el apoyo a las representaciones didácticas llevado a cabo por el ministerio de Pedro de Campomanes, que llega a su cúspide con el teatro de Moratín hijo, impulso necesario como defensa de la ofensiva clerical (bien estudiada por A. Domínguez Ortiz, 1983).

A partir del marco de la semiótica de la cultura que sugiero es posible analizar el teatro de Moratín padre, Iriarte y Leandro de Moratín, en particular la tesis feminista, como un todo homogéneo, cuyas variantes son la preocupación por la libertad individual y la independencia personal (véase Di Pinto, 1980, en el caso de Moratín hijo). Este teatro es anuncio, creo, de las libertades liberales de las Cortes de Cádiz y manifiesta de manera evidente esa búsqueda por la libertad y la felicidad con que Diderot resumió los ideales del siglo. La polémica teatral marca la diferencia entre la experiencia subjetiva de esta nueva concepción del mundo en la conciencia de actores del proceso histórico.

Propongo como hipótesis que durante el siglo XVIII carolino coexisten dos modelos para arquitecturar la nueva cultura; me limitaré a aislar dos elementos:

1. se preserva la estructura profunda formada y desarrollada a partir del teatro de los Siglos de Oro (Lope, Calderón, Tirso, Alarcón), aún en sus diferencias, si bien se re-domina, aunque se mantienen los contornos estructurales del pasado. Se crean nuevos textos conservando la armazón cultural antigua.

2. la estructura profunda de la cultura cambia, pero aún en su transformación revela una cierta dependencia de los modelos anteriores, si bien se re-construye al transgredir y darle vuelta a la anterior, transponiéndola mediante un cambio de signos.

Veamos ejemplos específicos, si bien no exhaustivos, de ambos modelos, centrándonos en la forma que la ética-cultural ilustrada ('neo-clasicismo'), penetra el sistema cultural del teatro barroco, en una especie de lectura doble del mismo hecho cultural. En particular, el cambio en el lenguaje de cortesía, en las reglas y comportamiento de etiqueta: la ropa, la moda y las limitaciones y prohibiciones en lo que se refiere al vestido; las fórmulas de cortesía que introduce un vocabulario concreto; fórmulas para dirigirse al otro sexo; las reglas mundanas de comportamiento en que la función del pasado cede al presente cultural (parto de sugerencias de T. V. Civ' jam, 1979, p. 186). Nos limitaremos por el momento a la transgresión de las leyes 'naturales', sujetas a normas y prohibiciones, sobre todo en las comedias cuya temática es el comportamiento de la mujer. Destaca en ellas cómo la norma jurídica se impone frente a la norma moral de comportamiento del pasado.

El punto de partida de la 'comedia nueva' es el aprendizaje de este código de comportamiento 'correcto', 'burgués' si se prefiere, pero sobre todo urbano; la cultura nueva (europeizada, afrancesada, italianizada) extranjerizante, se organizó como contraste con la anterior, contra los antiguos modos jerarquizados y demarcados de los siglos XVI y XVII. Las polémicas en torno al teatro a que he aludido dan buena cuenta de esta decisión de distinguirse del bando opuesto, de los seguidores de las anteriores fórmulas teatrales (y entiéndase de comportamiento) aún vigentes. Un texto revelador de estas polaridades es *La derrota de los pedantes* (1789), de Leandro de Moratín, publicado un año después de la muerte de Carlos III y poco antes del asalto a la Bastilla en París. Como cruzado de la nueva causa, Moratín la emprende contra las « comedias a la antigua » y contra el teatro que « nosotros nos hemos hecho » (ed. Dowling, 1973, pp. 72-73). En definitiva, contra el espíritu de partido del pasado que precede el reinado carlino, y propone la convivencia y la concordia como bases de una cultural nacional Maravall, 1980: pp. 163-192).

Volvamos sobre los dos modelos mencionados a partir de los cuales se articula una nueva cultura teatral, realidad que Moratín hijo percibió con nitidez. El primer modelo de continuación de la estructura profunda desarrollada a partir del teatro dorado es visible en las reposiciones, re-adaptaciones y refundiciones de los autos y otras obras, datos bien conocidos por la crítica. Se observa además en las discusiones en torno a *Hormesinda* (1765 y 1770, cf. Gies, 1979), y en cuanto continuación de modelos llega a su más alta expresión en *Raquel* (1772 y 1778) de García de la Huerta y *Numancia destruída* (1775) de Ignacio López de Ayala. En definitiva, aquello que se viene llamando comedia barroca o rococó (Caso González, 1970; Gies, 1979), puente entre estructura y temáticas anteriores.

Cabe objetar a mi propuesta que López de Ayala y Huerta revelan aspectos de la 'ilustración' por los fines didácticos y ético-morales (el humanitarismo, sobre todo). Sin embargo, debo subrayar que aún el humanitarismo del primero está íntimamente emparentado con Juan Luis Vives, autor recién exhumado por Mayans. Su armazón dieciochesca — crítica al lujo, el gasto de los

fondos públicos para adornos que solo nobles y ociosos ricos disfrutaban — tiene rasgos en común con las quejas de los arbitristas y repúblicos anteriores, revitalizados por entonces (Zavala, 1978). Tampoco debemos olvidar que ambas son tragedias inspiradas en el pasado, a tal punto que no le falta razón a Forner cuando resume la *Numancia* como « cúmulo de diálogos sangrientos sobre la ruina de una ciudad » (*apud* ed. Sebold 1971, p. 33). Si López de Ayala ofrece dudas, los objetivos de Huerta son transparentes: el espíritu nacional y la función rectora de la nobleza, ideología que lo enlaza con el pensamiento político del Siglo de Oro, en fina observación de I. McClelland (1970, pp. 192-216). La finalidad aleccionadora de su tragedia, mostró Andioc (1976), es visiblemente aristocrática y anti-absolutista, si entendemos por ello anti-carlina. En resumen: ambas obras son portavoces de ese espíritu nacional censurado por Moratín hijo, en su alegato en favor de la convivencia y la concordia. Vivir en cadenas, suicidarse dándose la muerte por la espada o arrojándose a las llamas, parecen comportamientos civiles muy lejanos del siglo de la convivencia pacífica y la felicidad material. En cuanto reflejo del comportamiento social, estas obras (y otros que no menciono, tal algunas de Zamora o de Cañizares), distan de proyectar los nuevos códigos y los nuevos rituales.

Las obras de Huerta y López de Ayala convergen hacia una vena teórica: ambas mantienen los contornos estructurales del pasado y se apoyan en una armazón cultural antigua. En especial Huerta que, en efecto, muy justificadamente mantiene Andioc (1976), expresa la ideología conservadora del siglo XVII dentro del entorno de la comedia heroica del siglo XVIII. Dicho de otro modo; los personajes del teatro clásico aparecen teñidos de un sentido práctico, en la lectura de McClelland (1970).

El segundo modelo de arquitecturar la cultura se asoma en *La petimetra* (1762), de Nicolás de Moratín, donde se enfrenan los nuevos códigos de comportamiento, los nuevos rituales y fórmulas de cortesía (y hasta des-cortesía), incluso las nuevas reglas mundanas. Estas no se aceptan del todo y se rechazan en sus excesos; se sugiere un uso más prudente de la libertad social. El título es de por sí signo de orientación: la petimetra es el complemento femenino del petimetre, ambos son personajes de mascara-

da y máscara (ya sean reales o ficticias). Este nuevo mundo festivo galante se marca en la obrita con el cambio continuo de ropa y la transgresión del comportamiento de etiqueta y de las formas rituales de vocabulario. En este encuadre de mascarada y transgresión, el honor es objeto de comedia o comicidad, en una suerte de subversión del mundo calderoniano; en una vuelta de tuerca éste se presenta al revés, haciendo acopio de intrigas amorosas y equívocos. Este espíritu de carnavalización literaria lo retomará en su vena más cruenta Valle Inclán en sus farsas anti-calderonianas que befan el honor clásico.

Conviene aquí detenernos en el personaje de Jerónima, que funciona en una mascarada constante; los cambios de vestido y peinado le permiten esconder la pobreza bajo el antifaz de cintas y adornos. Aspira ser una 'elegante' y fantasea — sin duda — con ser una noble señorita cortesana. Su máscara de petimetra es falsa y el autor la contrapone a su juiciosa prima María; son cara y cruz de una misma moneda y con razón Félix termina reconociendo la superioridad de la segunda después de un fugaz deslumbre por Jerónima. No resisto la tentación de proponer que de haber sido escrita años después, Jerónima hubiera sido lectora de revistas de moda y de sociedad, como sus parientas lejanas Emma Bovary e Isidora Rufete.

En esta desatendida obrita (reivindicada por Gies, 1979), abundan atisbos y anticipaciones del mundo decimonónico posterior de la novela realista y la comedia de salón, donde transitan peluqueros, modistos, zapateros, joyeros, maestros de música, criados. Es decir, todo ese universo que sirve a la clase media que « quiere y no puede ». O bien pura y llanamente a la clase media ostentosa y despilfarradora, ansiosa de darse aires de nobleza. Algo de todo ello se percibe en la hermana de Nuño; mundillo de farsa e hipocresía que Cadalso conocía bien y que Ramón de la Cruz satiriza con gracia en su travestido moratiniano *El petímetre* y en *El rastro por la mañana*, buena caricatura de los 'usías' o señoritos.

En la familia espiritual de Moratín padre y como punto de intersección, no creo que se haya reparado bastante en las obras de Tomás de Iriarte *El señorito mimado* (1783) y *La señorita malcriada* (1788), estimulantes alegatos en pro de la libertad y de

una especie de contrato social que equilibra el bien personal y el bien público en sana armonía¹. Pepita, personaje principal de la segunda, se deja arrastrar por las trampas de modistos, peluqueros, chichisveo, cortejos, tertulias y saraos; vive en la mascarada social. La comedia nos conduce un paso adelante del texto de Moratín padre, por su contenido ideológico. Iriarte se propuso la tarea de sugerir sabios remedios para educar bien a los hijos en general y a las mujeres en especial (cf. la ed. de Sebold, 1978). *La señorita malcriada* representa en sustancia un texto sobre la mujer, cuya determinante aparición en la vida pública preocupa a los reformadores que aspiran a darles sanas y juiciosas reglas de comportamiento. El texto pone en solfa a la mal-criada, 'marcial' Pepita; de distensión cómica en distensión cómica, esta cae en falsedades y trampas porque interpreta la responsabilidad social erróneamente, sin percatarse de la forma recta y correcta de ejercer su libertad en sociedad. La afinidad temática (además de las filiaciones trazadas por Sebold, 1978) con un cierto rusionianismo y con la tradición de contratos sociales ingleses cruza las dos obras mencionados en grave conexión. (Inglaterra es país por el cual Iriarte siente gran admiración, como Galdós unas décadas después). Los textos convergen hacia esa constante vena teórica: reprimir a cuantos se dejan arrastrar por el natural fogoso y ponen demasiada pasión en lo externo.

Si los desaciertos femeninos de Pepita empalman con algún personaje de la narrativa decimonónica, Mariano (Iriarte, *El señorito mimado*), encarna todos los vicios sociales: es jugador, malgastador, ignorante, 'preocupado' (ofuscado), cobarde pero jaquetón, según los apuntes del propio autor (*apud* Sebold, 1978). Iriarte percibió claramente la singularidad de una situación; Mariano representa la des-cortesía y Pepita maneja el arte mundano de la 'marcialidad', en precisión de Andioc (1976). La definición de este vocablo merece recordarse: ser 'marcial' equivale a hablar con desenfado, tratar a todos con libertad, ser descarada,

¹ Tomo en cuenta los trabajos de Andioc (1976) y de Mérimée (1983). Remito a las interesantes observaciones de Patrizia Garelli (1979) sobre el comportamiento social en el teatro de Iriarte. Su análisis de otras obras me permite abreviar estos apuntes.

vivir conforme a su voluntad². Es decir, ser voluntariosa, presumida y despreciar las normas; Pepita transgrede, en definitiva, las fórmulas de cortesía y de trato social entre los sexos.

Las comedias de Moratín padre y de Iriarte, sin bien no son las únicas, se desenvuelven acorde a un buen delineado propósito y brindan excelente ejemplos de lo que ellos censuran como libertad malentendida (en particular el segundo). Ambos arrojan luz — por su ejemplaridad — sobre la subversión de valores y de costumbres en los inicios del consumo burgués. Los autores pasean su visión por la gente satisfecha, sólidamente instalada en la vida; por la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, de la libertad de costumbres mal entendida, cuando las mujeres ociosas de la aristocracia y de la clase media ocupan sus horas de aburrimiento con fiestas y placeres mundanos. Sugieren que, además de ser imposición, el matrimonio podría abrirles el camino a una libertad de comportamiento censurable. El tema ofrece variantes y vertientes y actúa sobre lo temporal histórico: el matrimonio puede ser esclavitud y sumisión a las normas opresivas del pasado, o bien libertad conducente al libertinaje (vocablo frecuente por entonces). En cuanto documento del comportamiento social, estas comedias resaltan vivamente en el orbe propio de la actividad citadina/urbana de mascarada y despliegue de exteriores: paseos, coches, jardines, con pelucas, abanicos, lunares que desembocan en el coqueteo, el devaneo y las libertades sexuales que suelen asociarse con la narrativa decimonónica. El tema no se agotará y se asomará de nuevo; en la comedia dieciochesca se inició como saludable viento fresco.

En rigor, lo que nos interesa es la transgresión de las costumbres sociales documentada como modelo de cortesía; la descortesía procede del provinciano (el rústico o paleta) y de una educación mal entendida. La urbe se transforma en estas obras en tumultuoso carnaval de falsos refinamientos, melindres, estímulos al lujo y a la lujuria, 'inmoralidad', cuyo alimento es el

² Véase la definición en Martín Gaité (1972) y en Sebold (1978), este último la reproduce de la *Optica del cortejo* (1774), de Manuel Antonio Ramírez y Góngora. Respecto a la moda, existe un excelente libro de conjunto sobre Europa, Ribeiro (1985).

vocabulario desfachatado del majo y de la maja que contagia los salones y las tertulias de 'buen tono'. A partir de esta serie de comedias presenciamos las mutaciones, las figuras procaces 'el aire de taco', erigidos como ideal de 'despojo' y 'marcialidad'. En premeditada beligerancia estas actitudes nuevas se contraponen al recato, la hipocresía y mojigatería de la niña boba, comportamientopreciado durante el siglo XVI cuando las mujeres transitan « sin ojos y sin pies ». En vuelta de tuerca la desenvoltura y las libertades públicas, el desembarazo, la desobediencia se proyectan como tabla de valores en desafío al mundo de marcado sabor de farsa y mascarada anterior, con sus rutinas estereotipadas y vacías. Las obras citadas, y no son las únicas, registran este cambio de comportamiento social, si bien lo reprobaban por motivos didácticos. El 'gran teatro del mundo' es ahora de salón y de mascarada. Frente a la frivolidad y la banalidad del nuevo trato social, los autores depositan su confianza en reforzar la buena educación. Esta viva conciencia nos sale al paso en *El sí de las niñas* (1806): « Todo se le permite [a las mujeres] menos la sinceridad ... y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo » (I, 51). En *La mojigata* (ca. 1791), con lenguaje feraz y lleno de vida, Moratín impreca a los padres que transforman a una moza despierta en una doncella mojigata: « Tu rigor produjo sólo/disimulación, cautelas » (II, 10)³. En uno u otro sentido, bien sea la mojigatería o la 'marcialidad' — las dos caras del comportamiento femenino — el teatro refleja los cambios en el lenguaje de cortesía, en las reglas y en el comportamiento mundano.

La comedia a que he aludido brevemente se entiende mediante la perspectiva de una poética de lo cotidiano: esta poética permitió configurar los nuevos comportamientos sociales. Por el momento interesa subrayar que es un teatro de exteriores, hecho que resulta en el contexto doblemente afortunado, en cuanto el comportamiento social y la etiqueta son valores externos (y el tema ofrece fecundo caminos en el futuro). Las comedias nos

³ Caso González (1980) estudia las diferentes versiones de esta obra. En la primera insiste más en el tema femenino, en la segunda en el vicio de la hipocresía, orgullo y rebeldía de la mujer dominada por el pasado.

brindan abundantes ejemplos del despliegue de los espacios interiores y exteriores que frecuentan las clases sociales representadas: el Prado, los paseos, las tertulias, las fiestas, los saraos documentan el comportamiento en el rescoldo del hogar, en las reuniones mundanas y en la calle. Por lo mismo no sorprende el inventario del nuevo vocabulario al uso; la 'ventanera' del siglo XVII reducida al marco hogareño da paso al mundano petimetre y petimetra, al currutaco, al chichisveo, personajes y actividades del espacio exterior. El nuevo comportamiento social mundano se identifica con la 'preocupación', el descaro del golilla, el cortejo o la madamita. El punto de arranque es el contraste entre los 'tiempos bárbaros' de antaño y la 'niña de moda' rodeada de pisaverdes, 'civiles' y 'modernos'. Es de observar que lo 'civilizado', la 'civildad' son piedra de toque de un lenguaje cargado de nuevos códigos y contenidos semánticos, como puede apreciarse en el sabroso *Diccionario del cortejo* (1764), que reproduce el marqués de Valdeflores (*apud* Martín Gaité 1972, p. 187). El punto de partida inestimable de este nuevo código son los 'tiempos bárbaros', cuando se solía asociar con desvergüenza e insolencia cuanto no era recato, gazmoñería, recogimiento. Estos nuevos códigos de civildad que asoman semejan un juego de 'albures' mexicano, con sus evidentes contenidos eróticos. El orbe propio del nuevo vocabulario es la estrategia militar, entretrejido de relaciones eróticas: rendir campo a la mujer que da guerra (*marcialidad*). Este nuevo código amoroso o lengua amatoria, apenas esconde el aspecto de lucha o batalla y codifica a su vez los campos antagónicos: el hombre y la mujer en lucha abierta contra las prescripciones sociales y el deseo de libertad. Este antagonismo se encubre bajo la capa de una convención literaria y lingüística. El vital registro léxico de estos juegos amatorios y sus propiedades ocultas pone en marcha los nuevos códigos y campos de batalla del comportamiento social. Las oposiciones binarias tienen la tarea de distinguir entre civildad/incivildad, fidelidad/adulterio, honor/deshonor, moderno/bárbaro.

Se recorre la amplia escala de las inversiones de la norma; en el teatro, según la concreta advertencia del padre Pedro Calatayud en 1754, se aprende el trato familiar, el chichisveo, el arte de deslumbrar los celos, a escribir billetes amatorios, tomarse las

manos, abrazarse; se dan cátedras de galanteo profano y se aprende el arte de las sollicitaciones (*apud* Martín Gaité, 1972, p. 152). En definitiva, el teatro es escuela de costumbres donde se aprenden las tácticas y estrategias de la seducción y la entrega, del juego amoroso fuera del vínculo matrimonial. Algo de ello estaba ya en la comedia de capa y espada, re-instaurada y resucitada oportunamente en los sainetes. La vieja fórmula sirve de pretexto para revelar la máscara de civildad, la coquetería y el juego erótico de los usos galantes que en el presente tienen campo libre, a juzgar por los textos. Por lo demás, la exactitud o falsedad del diagnóstico no modifica la realidad social.

Notemos que en las comedias mencionadas, en distintos grados y gradaciones, la libertad — individual y colectiva — ilustra a menudo un nuevo sentido de 'civildad', viniera o no del exterior. Los viejos temas de galanterías y devaneos abordados por la comedia de capa y espada adquieren un matiz pragmático y didáctico: la petimetra o la señorita mal-criada y el señorito despilfarrador son producto de la pésima educación y deben aprender a domeñar los instintos; ellas por haber sido criadas en los excesos del « estilo musulmán » que esclaviza y priva a la mujer del uso de sus potencias y capacidades. Este estito se identifica ahora con lo « barbaro » anticuado y no-europeo, con el abuso, matización que merece tomarse en cuenta. Iriarte resume el problema de ambos modelos de educación sentimental con tono aleccionador en

La señorita malcriada:

Emplee usted bien las suyas,
verá cuánto la deleítan
ciertos estudios — y luego
que me llamen bachillera. (Acto II)

Esta coincidencia entre 'civildad' (europeizarse) y bárbaro o tiempos bárbaros (estilo musulmán, la España no europea a que me refiero), era ciertamente consciente, y bandera de lucha de los pequeños círculos de ilustrados reformadores de las costumbres. Basten como ejemplos en distintos sentidos la preocupación de Nifo de ser igualado al « protobárbaro » por sus argumentos nacionalistas, y como contraste el sainete satírico *La civilización*

(1763), de Ramón de la Cruz, donde los campesinos se unen contra los 'civilizante' o ilustrados reformadores. Aún sin salir del terreno de los datos conocidos, se echa a rodar por entonces el vocablo *civilización* en esta acepción de civil, ilustrado, urbano, como han demostrado Maravall, 1977 y Escobar, 1982. A partir de estos datos verificables, al parecer el verdadero origen surgió en Francia en 1766 y Mirabeau fue el primero en emplearlo en el sentido restringido de dulcificación de las costumbres, urbanidad y cortesía (Benveniste, 1971). Cualquiera que sea su procedencia, lo cierto es que no debe extrañar la confusión respecto las diferentes formas que los sectores sociales reaccionan ante estas novísimas reglas de urbanidad. Para unos, tal Ramón de la Cruz, el juicio hostil y la burla ante las novedades críticas, para otros, camino a seguir contra la tradición anquilosada. El planteamiento del problema y sus soluciones ponen en claro que se está discutiendo una nueva imagen de coexistencia política y nacional.

No es difícil extraer la consecuencia: en broma o en serio, las comedias mencionadas revelan ricas conexiones con modelos subyacentes de formaciones culturales y sociales. El teatro era terreno propicio para replantear las discrepancias entre la tradición y la modernidad, que se cargaba con nuevos contenidos. A la luz de estos textos teatrales nos percatamos que la vida cotidiana atravesaba cambios profundos y que el complejo problema del comportamiento se va sometiendo a las necesidades del grupo. Son, cuanto menos, textos de combate, modelos, fórmulas pero no oráculos infalibles de los hechos reales y objetivos de la vida diaria. Protestan contra las banalidades del espíritu mundano, que trivializa la verdadera libertad, de ahí su doble faz. Por una parte se presenta como un conjunto de prohibiciones, destinado a impedir que se sumerja el edificio social; por otro el de tolerancia, freno y espuela del cambio.

Un exacto planteamiento exige constatar que la europeización, o lo que se entendía por ello — civilidad, modernidad, ilustración — sirvió de pretexto para reafirmar y defender los rasgos arcaicos y tradicionales atribuidos a la cultura española desde las instituciones en el poder, en nombre de la sociedad. Se intentó impedir la nivelación de jerarquías que podría anegar la sociedad. La tensión, vista en bloque, hizo saltar los estratos profundos entre el

presente y el pasado; el *continuum* de la historia. Si nos limitamos solo al campo literario-cultural, se observa la re-vitalización de algunos modelos del Siglo de Oro (fenómenos apuntado por Sarrailh ya en 1954). Sin pretender un inventario exhaustivo, no podemos dejar de mencionar la lectura de Vives, la retórica de fray Luis de Granada, el estoicismo, el arbitristo, la filosofía de Mariana; todo se combinó — entre los mejores — en piezas integrantes del carácter nacional, fusión del nuevo concepto de libertad y felicidad con los antiguos héroes. En esta lectura doble del pasado se intenta buscar ese *continuum* histórico; una coexistencia entre la modernidad y la tradición. La nueva cultura (en el sentido de Lotman y Upenskii, 65), une el pasado a través de la memoria y la reconstrucción de textos, y genera un presente y una posibilidad de futuro, dando pie a nuevas estructuras y funciones de los sistemas.

Los modelos para arquitecturar la nueva cultura que he propuesto a manera de hipótesis, revelan las discrepancias entre los círculos intelectuales en sus variantes y matices; aquellos que, por un motivo u otro, reivindicaban el pasado como estructura y función operante y cuantos intentaban nuevas estructuras y funciones de los modelos antiguos. Los aires de 'extranjerismo' de los personajes teatrales revelan el nudo del problema. La mascarada que se des-ritualiza en el teatro está organizada a dos niveles: la del español/española de cierta clase social que actúa como 'extranjero/a' porque asimila sin tino las costumbres de otros y banaliza la libertad y aquellos que entienden la buena educación y la libertad en las costumbres como independencia personal frente al pasado opresivo. Los asistentes veían como espectáculo de farsa y mascarada a los nobles y burgueses, petimetres y petimetras, que proclamaban el espíritu artificial mundano, la moda, las costumbres — todo exterior — como constitutivo de la libertad personal. En este nivel, la moda se semiotizó, así como el trato cotidiano, y asoma a la superficie que estos personajes ridiculizados son una mascarada a la 'europea'. A otro nivel, estas jactanciosas imposturas se des-ritualizan, haciendo parecer al español ejemplar mas 'natural' dentro de cánones propios y guiado por una buena educación. La animosidad es contra la mascarada social, ficticia o real; esta última impuesta a menudo por normas y usos arcaicos

de obediencia al pasado que al negar el derecho a la libertad, esclaviza e impone la máscara de la sumisión. La gazmoñería, el recato, la beatería y la mojigatería como rémora, farsa y superficie. El « sí de las niñas » en definitiva le descubre al espectador la mascarada social y los modelos de comportamiento codificados en los textos y en la realidad social del pasado. La comedia del siglo XVIII a que me he referido, en uno u otro nivel, intenta responder y justificar el deseo femenino; en cuanto código literario y social revela la preocupación y la perplejidad de sus autores ante el problema de los sexos y la identidad sexual: la cuestión femenina y la sexualidad, sometidas a las necesidades del grupo⁴.

El teatro era terreno apropiado para contraponer los distintos comportamientos en diversas situaciones: lenguaje, forma de caminar y de mirar, vestimenta. El léxico militar del galanteo y cortejo en boca de burócratas y civiles se des-ritualiza. La mujer aparece como 'aguerrida', en otros casos 'amazona' (en Francia sobre todo), y el cortejo un 'militar' empeñado en ganar la batalla; la lucha se transforma simple y llanamente en la batalla entre los sexos, y contra la mojigatería e hipocresía. Las oposiciones binarias más elocuentes a que he aludido emergen a la superficie: pasado/presente; viejo/nuevo; civil/incivil; libertad/esclavitud; derecho/negación; fidelidad/adulterio. Finalmente desembocan en la gran oposición hombre/mujer, erotismo y sexualidad y la pasión como realidad que busca el signo del cuerpo.

En este ambiente de mascarada mundana — en uno u otro sentido — se labora una poética del comportamiento; todos somos máscara, personajes y autores. El petimetre (a), el señorito(a), el majo (a); asimismo los escritores adoptan máscaras con nombres de la antigüedad pagana: Batilo, Inarco Celenio, Jovino. Unos y otros — personajes y autores — apuntan tal o cual semejanza con la *commedia dell'arte*, pues estaban pre-determinados; los nombres eran casi siempre enigmas transparentes para el lector informado que reconocía cada identidad. Gestos y actos adquirirían nuevas cargas semánticas y estilísticas en relación con los códigos de comportamiento que se legitimizan. Las prohibiciones y prescrip-

⁴ Aice Parker (1985) ha hecho pertinentes observaciones sobre Francia, que podrían servir como modelo para estudios análogos en España.

ciones anti-naturales del pasado se ponen en tela de juicio, así como sus añejos códigos culturales, en favor de una dulcificación de las costumbres. No menos importante es el desagrado y repudio ante los tipos opuestos de comportamiento social trivializado, ajeno a la sana y sabia libertad. Los aspectos tangibles son el sistema de la moda, la manera de vivir y ese ideal de vida banal; se aspira a la conversión de la sociedad en comunidad, la acción se confunde con la representación en su tentativa de unir libertad y arte.

En cuanto teatro de comportamiento en el sentido aquí esbozado, estas comedias del siglo XVIII — Nicolás de Moratín, Iriarte, Leandro de Moratín — revelan la riqueza de los signos externos, y ponen de relieve el dinamismo de los modelos semiótico-culturales. Son además un código orientado hacia el receptor, incitándolo a desplazar formas estructurales de etapas históricas anteriores y a poner otras en el centro del sistema, en nuevos grados de organización. La mascarada podría ser interpretada hoy día como juego de códigos que provocaba en el espectador la necesidad de instaurar equivalencias entre la libertad indispensable y las libertades superfluas necesarias para modificar la sociedad conforme a las exigencias de la felicidad temporal a través de códigos de comportamiento de urbanidad y cortesía. El abuso de la autoridad, la opresión de la juventud, el engaño, la destrucción de las pasiones nobles se contraponen a los nuevos códigos. El « sí » de las niñas adquiere un doble sentido: la afirmación de la libertad y/o la mentira y el engaño. Se contrapone el *sí* de la obediencia que finge cortesías, al *no* interior de la verdad natural ahogado y enmascarado por las convenciones falsas: la palabra que se niega a sí misma.

Estos entusiastas cruzados refutan y des-ritualizan los usos y abusos del pasado; apenas parece necesario observar que su valoración positiva implica la aceptación de modelos culturales más 'europeos' o modernos; en otras palabras, el mundo social y las relaciones eróticas: amor/libertad. La rebelión de la persona contra la sociedad (aquí en rigor la familia), se diría, tiene como punto de arranque un cambio de reglas y un circuito de relaciones distintas en las situaciones ordinarias. El hogar y la obediencia

cia a los padres se insertan en un marco cómico, burlesco, que no trágico. La gramática parda femenina (engaño e hipocresía bajo la máscara de obediencia) se textualiza en otros códigos, y deja de inscribirse en las instituciones patriarcales o familiares del matrimonio impuesto o el convento, con su castidad obligatoria, que ocultan y esconden osadías. Esta comedia dieciochesca nos revela — aún sin proponérselo — que las mujeres comienzan a adquirir categoría biológica y política, hasta entonces restringidas entidades de los hombres. Transforma así sobre el tablado las relaciones humanas en mascarada que esconde a las mujeres de sí mismas y las oculta del espectador o interlocutor, del « otro »; niega la sociedad artificial y sus jerarquías. En suma a la hora de pasar análisis a estas situaciones representadas, el espectador concreto tenía la iniciativa de la elección del código impuesto. De alguna manera el teatro 'en-mascarado' descubría determinados tipos de orientación en el espacio social. Al final de la comedia, todo quedaría re-estructurado, como en *La comedia nueva*: don Pedro, por justicia y obligación « socorre la pobreza, evitando a un infeliz la desesperación y los delitos y desengaña al engañado sin instrucción que escribe disparates. En definitiva, el teatro cumple la función de instruir a los ignorantes, el « non ego ventosa plebis suffragia venor » horaciano que encabeza el texto de Moratín se reconstruye y transpone mediante un cambio de signos. La comedia nueva es aquella que se levanta contra el teatro castizo y la moral antigua y des-ritualiza la tradición anquilosada y los falsos excesos del presente, en favor de un comportamiento urbano y civil dentro de la esfera de la libertad y la independencia de costumbres. El final feliz servía par desenmascarar las convenciones falsas y re-establecer el nuevo orden en su valoración más positiva. La comedia se convierte en una especie de lente mágico que le permite al espectador, en vuelta de tuerca, una operación circular para exponer la nueva realidad social.

REFERENCIAS

- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.
Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, México, 1971.
Civ'jan, T. V., *La semiótica del comportamiento humano en situaciones dadas (principio y fin de la ceremonia, fórmulas de cortesía)*, en J.

- Lotman, et al., *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979, pp. 173-194.
- Caso González, José, *Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro del siglo XVIII*, en *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, 1970, pp. 7-92.
- *Las dos versiones de «La mojitata»*, en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, 1980, pp. 37-60.
- Di Pinto, Mario, *La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de «El viejo y la niña»*, en *Coloquio . . .*, cit., pp. 75-93.
- Dowling, John, ed.: L. F. de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, Madrid, 1973.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en «*Anales de Literatura Española*», 2 (1983), pp. 177-196.
- Escobar, José, «*Civilizar*» «*civilizado*» y «*civilización*»: una polémica de 1763, en *Actas del VII Congreso de la A.I.H. en Venecia* (1980), Roma, 1982, I, pp. 419-427.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, 1840, 2 tomos.
- Fucilla, Joseph G., ed.: Vicente García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, 1974.
- Garelli, Patrizia, *A proposito di Iriarte e del suo teatro*, en «*Spicilegio Moderno*», 11 (1979), pp. 179-187.
- Gies, David Thatcher, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, 1979.
- Lotman, Ju. M. et al., *Theses on the Semiotic Study of Cultures (as applied to Slavic Texts)*, en Thomas A. Sebeok ed., *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, Lisse/The Netherlands, 1975, pp. 57-83.
- et al., *Semiótica de la cultura*. Intr., sel. y notas de Jorge Lozano, Madrid, 1979.
- Lidia Ginsburg, Boris A. Upenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History*, Ithaca & London, 1985.
- Maravall, José Antonio, *La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII*, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, I, pp. 79-104.
- *Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín*, en *Coloquio . . .*, cit., (1980), pp. 163-192.
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972.
- McClelland, I. M., *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, 1970, pp. 196-216.
- Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié, du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1983.
- Parker, Aice, *Madame de Tencin and the «Mascarade» of Female Im/personation*, en «*Eighteenth Century Life*», IX (1985), pp. 65-78.
- Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth Century Europe 1715-1789*, Batsford, 1985.
- Sarrailh, Jean, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1979², (ed. francesa, 1954).
- Sebold, Russel P., ed.: Ignacio López de Ayala, *La Numancia destruida*, Madrid, 1971.
- ed.: Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, 1978.
- Zavala, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, 1978.