

Párrafo aparte merece la inteligente versión de Enrique Llovet. Llovet ha hecho verdaderos prodigios, porque ha traducido lo intraducible. Lo intraducible de esta comedia no radica sólo en los constantes juegos de palabras, típicamente molierescos y de difícil equivalencia en otro idioma. Intraducible, en realidad, es la comedia misma, porque su lenguaje es—en muchas escenas—producto de un grupo social limitado: los salones de la Francia del siglo xvii, de Molière, reflejada de manera crítica. Refiriéndose a ese lenguaje peculiar, ha escrito Hauser: «Se trata del modo de expresarse y entenderse gentes que se ven a menudo y que se apropian de una jerga especial, un lenguaje secreto, cuyas más ligeras insinuaciones ellos comprenden en seguida, pero que a los otros les resulta ingrato y aun hermético, y aumentar esa peculiaridad y secreto es la ocupación favorita de los iniciados» (2). Precisamente porque lo pone en evidencia, Molière se vale de ese «lenguaje secreto», de tal suerte que una traducción, no ya mecánica, sino medianamente respetuosa, precipitaría un texto carente de toda la gracia y el vivo humor del original. *Las mujeres sabias* no necesitaba sólo un buen traductor, necesitaba un buen escritor que, como Llovet, fuera capaz de *recrear* su lenguaje. La versión de Llovet ha sido «irrespetuosa con el lenguaje, bastante actualizado», y gracias a ello, admirablemente exacta, precisa y convincente.



Las mujeres sabias se estrenó—con poco éxito—el 11 de marzo de 1672, en el Palais-Royal, de París. Al año siguiente, Molière estrenaba su última comedia, *Le malade imaginaire*, que hubo de interrumpirse a la cuarta representación, pues el autor-actor sufrió un ataque en escena y murió esa misma noche (17 de febrero). Murió sin sacramentos, que le fueron negados, y el arzobispo de París no autorizó la inhumación del cadáver en tierra sagrada hasta el día 21, y ello porque recibió órdenes directas del rey en tal sentido. El sepelio, que según las instrucciones del arzobispo se celebró de noche y sin ninguna pompa, congregó una enorme muchedumbre popular.

Estos datos quizá sirvan de valioso contraste al aproximarnos a *Las mujeres sabias*. El desagradable *affaire* tiene, al menos, una virtud: demostrar abiertamente cuál era la situación de Molière en la sociedad de su tiempo. No era, desde luego, la de un revolucionario, y aún se podría añadir que estaba muy lejos de serlo, como bien se advierte en *Las mujeres sabias*. Pero, simultáneamente, Molière era un escritor

(2) ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*, Edit. Guadarrama, Madrid, 2.ª ed. 1962, vol. I, p. 449.

que resultaba incómodo, molesto, a varios sectores poderosos de la Francia de Luis XIV.

Las mujeres sabias es, en muchos aspectos, una prolongación de *Las preciosas ridículas*, estrenada en París en 1659. *Las preciosas ridículas* era una sátira mordaz del preciosismo y de *lo cursi*. Se recordará el tema: Madelón y Cathos—respectivamente, hija y sobrina de Gorgibus, un buen burgués—rechazan a dos pretendientes—La Grange y Du Croisy—por considerarlos poco distinguidos, nada galantes, demasiado vulgares. Las explicaciones y los argumentos que dan las dos muchachas a Gorgibus (escena 5.^a) son de una gracia enorme. No es menos graciosa la venganza de los despechados pretendientes, ni la actitud arrobada de las dos jóvenes ante los criados que se hacen pasar por nobles e imitan el lenguaje y los modales afectados de la aristocracia. El objetivo de la crítica molieresca es muy explícito. Al principio de la comedia, dice Le Grange: «El estilo preciosista no sólo ha infectado París, sino que también se ha extendido por las provincias, y nuestras ridículas doncellas han absorbido una buena dosis» (escena 1.^a). Y las palabras finales de Gorgibus, con las que se cierra la composición, subrayan de nuevo cuál es el blanco elegido por el autor. Ya sólo, después de reñir severamente a Madelón y a Cathos y de lamentarse—como buen burgués—de que esta pesada broma les va a poner en ridículo ante la gente, Gorgibus dice—y maldice—los motivos de la extravagancia de las muchachas, en estas palabras: «Y vosotros, causantes de su locura, necios desatinos, perniciosas diversiones de los espíritus ociosos, novelas, versos, canciones y sonetos, ¡así se os lleven todos los diablos!» (escena 19) (3).

Este Gorgibus, temeroso del *qué dirán*, defensor del matrimonio y de una forma de vida familiar y recatada, sensato, hombre de «sentido común», reaparece sustancialmente en el Crisalio y, sobre todo, en el Clitandro de *Las mujeres sabias*. El preciosismo ridículo de Madelón y Cathos es el mismo que caracteriza a Filaminta, a Belisa y a Armanda: respectivamente, esposa, hermana e hija de Crisalio. En relación con *Las preciosas ridículas*, la crítica contenida en *Las mujeres sabias* no ofrece cambios fundamentales. Hay, eso sí, una diferente aproximación al mismo tema, una aproximación más directa, más resuelta. Cuanto queda sintetizado en las palabras finales de Gorgibus, en *Las mujeres sabias* ocupa escenas enteras.

Como en *Las preciosas ridículas*, el móvil que desencadena la acción dramática es una pretensión de matrimonio. Clitandro y Enriqueta—ésta hija de Crisalio—quieren casarse. Su amor es de lo más pro-

(3) Vengo citando, y lo sigo haciendo en las páginas siguientes, por la edición más a mano de las *Obras completas*, de MOLIERE, trad.: Julio Gómez de la Serna, Edit. Aguilar, Madrid, 1961.

saico, de lo más opuesto a un amor «literario». Sencillamente, quieren casarse, crear un hogar, tener unos hijos, vivir tranquilos, en paz y armonía con los principios burgueses. Este Clitandro había pretendido antes a la hermana de Enriqueta, Armanda. Pero Armanda es, como su madre, como su tía, una «sabia» ridícula; como Madelon y Cathos, una «preciosa ridícula». La contraposición del amor burgués y razonable al amor cortesano y «literario», se repite aquí de nuevo y, además, en varios pasajes. Molière no ha escatimado recursos de toda índole para enaltecer a aquél y atacar a éste. El recurso más eficaz—quizá también el más grueso, el más demagógico—estriba en la caracterización de los personajes Armanda y Tritontín (Tritontín en la versión de Llovet, Trissotin en el texto francés y en otras traducciones). Es común en ambos la inautenticidad, la hipocresía. Armanda, en su fuero interno, ama a Clitandro, desea todo lo que éste ejemplifica: una vida hogareña, burguesa, recatada y razonable. A su vez, Tritontín no juega limpio. Poeta de escasa categoría, íntimamente frustrado, busca en el posible matrimonio con Enriqueta la halagüeña perspectiva de su buena dote económica. Convertido Tritontín en el candidato de Filaminta, y Clitandro en el de Crisalio, toda la comedia avanza en un *tour de force* entre el poder de la mujer, la «sabia ridícula», la esposa acostumbrada a imponer su voluntad arbitraria a la familia, y el marido condescendiente—condescendiente también hasta el ridículo—, que, en esta ocasión, parece dispuesto a hacer valer su autoridad de padre y de marido. Molière deja que esta tensión, así establecida, dure hasta el último momento de la obra. Y el ardid con que, finalmente, la resuelve, está cuajado de significaciones. Obliga a Tritontín a caer en una trampa, de modo que queda muy espectacularmente visible la catadura moral del personaje. Ante la falsa noticia de que Filaminta y Crisalio se han arruinado, Tritontín renuncia a la mano de Enriqueta. Por si no hubiera habido suficiente hasta ese momento, se evidencia de una manera brutal hasta qué punto Filaminta se movía en un universo ficticio, cuyos valores no correspondían a la realidad. Mas esta situación, momentáneamente creada con el solo objeto de desenmascarar a Tritontín, arroja significados, que eran, en cierto modo, imprevisibles por su variedad. La reacción de Clitandro no nos importa sólo por su fuerte dosis de convencionalismo, sino también por el énfasis que pone el autor al destacar que este joven, *a pesar de la ruina económica* de los futuros suegros, continúa decidido a mantener su compromiso con Enriqueta. Y no es menos significativa la reacción de Enriqueta: quiere deshacer su compromiso, pues considera que la nueva circunstancia económica a la larga va a afectar profundamente la previa felicidad al lado de Clitandro. El dinero aparece así como

un valor muy poderoso, ante el cual—o ante su ausencia—los personajes se ven obligados a adoptar una posición, sea la que sea.

Las mujeres sabias plantea algunas dificultades a la hora de *situarla* en el contexto de su tiempo. Se acepta comúnmente que esta obra encierra una fuerte sátira de algunas personalidades distinguidas de la época. Parece ser que este Trissotin, en las primeras representaciones, se llamaba Tricotín, lo que debía de suponer una alusión al abad Cotin, capellán del rey y enemigo declarado del teatro y de los comediantes; que la figura de Vadius, su colega y amigo, y también mediocre poeta, podía ser un ataque a Ménage, un poeta muy estimado por madames de Lafayette y de Sevigné; y que, en fin, éstas y otras ilustres damas, que brillaban en los salones literarios de la Francia preciosista, en más de un aspecto eran criticadas a través de la figuras de Filaminta, Belisa y Armanda (4).

Todo ello es muy posible, sin duda alguna, pero la verdad es que este empeño en buscar equivalentes a los personajes de *Las mujeres sabias*, todavía no ha permitido otra conclusión que la muy notoria de que la comedia se halla ligada, radicalmente, a un medio social muy particular y concreto. Resultados más provechosos cabe obtener, a nuestro juicio, de un examen en los diversos valores que el autor pone en juego a lo largo de su obra.

Molière tiene cuidado en distinguir lo que es cultura auténtica de lo que es snobismo, y en subrayar que su sátira afecta a éste y no a aquélla. En el brillante *match* que se establece entre Clitandro y Tritontín, el joven «de orden», dice así: «... odio únicamente la ciencia y el talento que perjudican a las personas. Son cosas bellas y buenas en sí; mas prefiero estar entre ignorantes a verme sabio como ciertas gentes» (IV, 3.^a). Sin embargo, al lado de esta distinción—quizá insuficiente, por otra parte—, encontramos que la censura a Filaminta, a Belisa y a Armanda no obedece sólo a su snobismo, sino, básicamente, a no encarnar un cierto modelo femenino: precisamente el que representa Enriqueta, y que la criada Martina exalta en estas palabras, verdaderamente estúpidas, pero suscritas por el autor: «Los sabios sólo sirven para predicar desde el púlpito, y yo no quisiera nunca, como he dicho mil veces, tener por marido a un hombre de ingenio. No se necesita ingenio para el hogar. Los libros cuadran mal con el matrimonio; y yo quiero, si alguna vez me caso, un marido que no tenga más libro que yo, que no sepa una jota, aunque eso moleste a la señora; que no sea, en una palabra, doctor más que para su mujer» (V, 3.^a).

Decidir si Molière tenía o no razón, proponiendo este modelo feme-

(4) Cf. GUY LECLERC: *Les grandes aventures du théâtre*, Les Éditions Français Réunis, París, 1965, p. 196.