

Distintos avatares para una figuración unívoca y positiva de la mujer en las comedias de Marivaux

Claudia Pena López

Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Francesa y Alemana. Valladolid. España

claudia.pena@uva.es

Different figures for a univocal and positive figuration of women in Marivaux's theatre

Fecha de recepción: 5.02.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN:

Este trabajo pretende analizar la figura de la mujer en la obra de un Marivaux al que consideramos como feminista en una época en que los logros de las preciosistas parecen cuestionados por una nueva corriente contraria al progreso de la mujer. Se ahonda en cómo se desenvuelve la mujer en sus relaciones, y en qué medida la hegemonía intelectual que el autor otorga a la mujer la hace superior al hombre, no solo en amor. Para ello nos apoyamos en dos argumentos principales: por una parte, analiza diferentes personajes femeninos de comedias del autor en sus relaciones con el sexo opuesto, desentraña sus maquinaciones y las pulsiones que prescriben sus actos; por otra, se interesa por la predisposición humana a la infidelidad ("inconstancia"), que nada tiene que ver con el ser mujer u hombre. Sabiendo que resulta necesario estudiar rasgos característicos de la obra marivaldiana como su recurso a la paradoja, al juego de contrarios y al travestismo, que siempre adivinan más de lo que disimulan. Las máscaras son grandes aliadas del dramaturgo, que se sirve de ellas como metáfora de una apariencia que acaba metamorfoseándose en verdad. Marivaux introdujo un alegato feminista en su obra que trascendió en el tiempo gracias a hablar de seres humanos al margen de géneros o clases sociales. De ahí surge su mensaje feminista: para el autor, el ser humano está lleno de matices, pero todos son iguales y merecen igual trato.

Palabras clave: Marivaux; teatro francés del siglo XVIII; feminismo; clases sociales.

ABSTRACT:

In this study we delve into the way in which Marivaux analyses women in a century, that was unfavourable to women. We see Marivaux as a 'feminist' in a period, which seems to question the preciousness achievements. We will study women's behaviour in their relationships, and the extent of their intellectual supremacy through Marivaux; what makes them superior to men, not only when it comes to the matter of love. The article focuses on two main points: firstly, it studies different female characters and their relationships with men, clearing up their machinations and the impulses resulting in their actions. Secondly, the study takes an interest in human's tendency of infidelity (inconstancy), which is not a matter of gender. Under these ideas, we find the need to study Marivaux's distinctive use of paradox, game of opposites, and transvestism, which reveal more than they hide. Masks are, in this case, a great ally to the author, who uses them as a metaphor of an appearance that reflects the truth. Marivaux introduced a long-lasting feminist proclamation in his works by writing about human beings despite their gender or social status. His feminist message emerges here and it is clear: human beings are full of nuances, but they are all equal and deserve uniform treatment.

Keywords: Marivaux; French theatre of the 18th century; feminism; social classes.

1. INTRODUCCIÓN

Muy pocos autores han de lograr establecer un retrato tan perspicaz y pertinente, tan profundo de la conducta humana como Marivaux, que supo, de manera excepcional en su tiempo, plasmar la realidad de los sentimientos, pulsiones e intereses humanos con una objetividad que no siempre hablaba a favor de su sexo. No es extraño, pues, encontrarse ante una suerte de manifiesto feminista al deleitarse con la lectura de su obra. Es más, Marivaux analiza de manera tan minuciosa el comportamiento de mujeres y hombres que los conoce a la perfección. Y, después de tan meticuloso examen, Marivaux concluye que la mujer es superior al hombre. Del

feminismo de Marivaux se ha hablado ya¹. Entre otros, en un artículo esclarecedor, Samia Spencer afirma: «Alors que tous les écrivains de ce siècle se sont occupés de la femme et des divers problèmes qui la concernent, nul ne l'a sans doute mieux analysée et comprise que Marivaux» (Spencer, 2017: 9-11).

La ha comprendido hasta el punto, podría aventurarse, de identificarse con ella y de declarar, sin ambages, que la mujer posee más discernimiento que el hombre, porque la naturaleza la ha dotado de una hegemonía intelectual que queda patente a través del análisis de los personajes masculinos y femeninos de sus obras literarias, sean comedias o novelas (Sanaker, 1987: 35). En su vida real, siempre respetó a las mujeres inteligentes, con quien creía tener mucho en común. La prueba es que ellas lo adoraban y que, gracias a una de ellas, Madame de Tencin, alcanzaría el ansiado puesto de Académico de la *Académie Française*: Christine Gaudry-Hudson da cuenta de ello:

Marivaux tenía una gran afinidad con las mujeres inteligentes y a menudo hablaba a su favor. Su vida sentimental era mucho menos agitada que la de la mayoría de los escritores conocidos, que veían a la mujer como una máquina para proporcionar placer. [...] la elección de Marivaux en la Académie française la maquinó una mujer, Madame de Tencin² (Gaudry-Hudson, 1991: 36-37).

No obstante, aún solo algunas filósofas feministas fuera de los estudios dieciochescos, como Séverine Auffret, se atreven a hablar de feminismo en esta época, aún menos refiriéndose a escritores hombres, como si la reclamación de los derechos de hombres y mujeres fuera algo nuevo³. En efecto, la reivindicación de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres desde una perspectiva que se puede tildar de postfeminista es una de las cuestiones que más atención recibe en estos

¹ Entre otros, Podemos citar a Christine Gaudry-Hudson (1991) «L'absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne». *Études françaises*, 27-2: 35-41; Paul Hoffmann (1976). «Marivaux féministe». *Travaux de linguistique et de littérature*, 15-2: 91-100.

² La traducción es nuestra.

³ Se sigue aquí la metodología analítica de Séverine Auffret en *Une histoire du féminisme de l'Antiquité grecque à nos jours* (París, Éds de L'Observatoire, 2018) y en particular su problematización del feminismo en el siglo XVIII y su relación con los filósofos en el cap. II: «Problématiques de la Renaissance européenne à la fin de l'Ancien Régime», p. 235-374.

tiempos⁴. Sin embargo, el tema no es nuevo. Desde la Edad Media ha habido mujeres de uno y otro lado de los Pirineos que han luchado por esa igualdad. Es cierto que la revelación reside aquí en el hecho de que se trate de un hombre, Marivaux⁵, el que se hace portavoz de esa reivindicación en un siglo que tantos especialistas describen como machista⁶ pese a que fuera la centuria que alumbrara la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*. A su manera, el dramaturgo estableció que, pese a ciertas diferencias y pulsiones que se pueden calificar como *biológicas*, mujeres y hombres merecen ser tratados de manera idéntica. Ello aparece magistralmente ilustrado en *La disputa* (Marivaux, 1747), obra teatral en la que escenifica la infidelidad (a la que él prefiere llamar inconstancia, para despenalizarla y alejarla de toda connotación moral o religiosa) tanto en hombres como mujeres y en la que reivindica que se juzguen de igual manera las supuestas traiciones (que se deben a impulsos naturales) de ambos por ser actos idénticos, independientemente de quien los cometa, hombre o mujer.

Marivaux afirma sin tapujos a través de sus comedias que todo ser humano debería, por naturaleza, tener idénticas posibilidades puesto que, en principio, está dotado de las mismas aptitudes. De hecho, si bien no todos sus contemporáneos se pusieron de acuerdo en reconocer las cualidades literarias de la obra marivaldiana, muchos reconocieron su 'feminismo': D'Alembert, Grimm o Collé, entre otros (Gaudry-Hudson, 1991). Y si distinción hay en este autor, entre hombres y mujeres, es discriminación positiva a favor de la mujer.

Ruth Thomas, en su estudio de la heroína de la novela epónima del autor, *La Vie de Marianne*, afirma efectivamente que "Marianne ha sido condicionada a pensar como una mujer, agrupa y categoriza constantemente a las mujeres para distinguirlas de los hombres"⁷ (Thomas, 1986: 7-19). En este caso puede pensarse efectivamente lo mismo, pero partiendo de una constatación que en su producción dramática se hace evidente: las mujeres son más inteligentes que los hombres, y valen más que ellos.

⁴ *Ibid.*: «Conclusion: Pour un existentialisme culturaliste de la différence sexuée: un féminisme affirmatif et hospitalier», p. 615-695.

⁵ Aunque ya lo hiciera en el siglo precedente Poullain de la Barre con su *De l'Égalité des deux sexes*, 1676.

⁶ Jean-Christophe Abramovici defiende la idea de un siglo misógino frente a siglo XVII, más feminista, en su artículo «Anatomie d'un récit de viol» en *Violences du rococo*, J. Berchtold, R. Démoris y Ch. Martin eds, Pessac, PUB, 2012.

⁷ La traducción es nuestra.

Precisamente porque estaba convencido de ello, este maestro del travestismo (no por casualidad) y excelente dramaturgo siempre supo alzar la voz para reivindicar cuestiones aún controvertidas como la libertad y el libertinaje (entendido como libertad sexual en el amplio sentido del término) de las mujeres (Wald Lasowski, 1980). En resumidas cuentas: Marivaux defiende la legitimidad de ambos sexos para amar y ser amados a su conveniencia.

METODOLOGÍA

Para demostrar esta aseveración, a la que se llega tras un minucioso análisis de toda la producción dramática marivaldiana pero en especial de *La fausse suivante*, *La double inconstance*, *La commère*, *La Colonie*, *La nouvelle colonie ou La Ligue des femmes* y *La méprise*, con *La dispute* de trasfondo omnipresente, cabe relacionar el 'feminismo' de Marivaux con la importancia del travestismo personal, genérico y social en las comedias del autor. Por ello este recorrido metodológico del architexto marivaldiano seguirá el travestismo como hilo conductor de las diferentes puestas en escena al servicio de un empoderamiento del personaje femenino de este dramaturgo⁸.

METODOLOGÍA

En Marivaux, el travestismo no es pues un recurso meramente cómico, como en otros autores dramáticos, o de puesta en escena de un 'mundo al revés' propio de la comedia, sino que va más allá. Así, es menester comprender la relevancia que adquieren en su obra componentes cruciales como el travestismo social y sexual (Forestier, 1988: 443 y sigu.). Al recurrir al travestismo, Marivaux invita al lector/espectador a trascender la idea primera del travestido o la travestida e ir más allá, hasta captar todos los aspectos vitales en los que surge el camuflaje, incluido el lingüístico (Gallouët, 2014). La sociedad, según el autor, se construye en torno a la necesidad inherente al hombre de ocultar la verdad y la auténtica naturaleza de sus pensamientos, decisiones o actos. Muchas veces por pura supervivencia. En este sentido, el travestismo puede ser más propio de las clases y sectores más sometidos

⁸ En este sentido este trabajo puede considerarse heredero de la aportación colectiva dirigida por G. Leduc (dir.), (2006) *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Des idées et des femmes ».

o más frágiles: mujeres y criados.

La otra cara de este fenómeno, socialmente comprensible y que Marivaux hiperboliza en su obra, es que las apariencias resultan engañosas y la primera impresión nunca es la buena. Si la clase social, el oficio, la educación o el sexo son factores, por ejemplo, que condicionan la manera de expresarse, el travestismo de un personaje en otro, de otra clase social o de otro sexo, solo será posible en la medida en que dicho personaje sea capaz de adoptar la forma de hablar de aquel cuya identidad está suplantando. Por ejemplo, en *La fausse suivante* (Marivaux, 1724), la dama noble ha de hacerse pasar, alternativamente, por caballero (travistiéndose sexualmente) y por su doncella (travistiéndose socialmente), algo solo a la altura de una mente superior, capaz de dominar los distintos registros lingüísticos de unos y otras.

Por ello, el travestismo de sexo no tiene por qué ser necesariamente de mujeres travestidas en hombres ni viceversa (aunque sí es el caso en *La fausse suivante*), sino más bien de mujeres y hombres que adoptan comportamientos o maneras que no les suelen ser socialmente aplicados a ellas o ellos, sino a aquellas o aquellos a quienes están usurpando la identidad.

En otras palabras: Marivaux, rey de la paradoja, desmitifica los estereotipos a la vez que los asienta. O, mejor, dicho, los asienta para poder desmitificarlos mejor. Un hombre no va a desear poseer a tantas mujeres como le sea posible solo por su naturaleza masculina, por su virilidad, pues una mujer puede desear poseer a tantos hombres como le sea posible en igual medida (o incluso más); lo que hará que el hombre dé rienda suelta a un libertinaje inherente al ser humano será única y exclusivamente que la sociedad lo juzgará como un comportamiento normal o apropiado, acorde a su sexo, mientras que si lo hace una mujer la opinión será negativa y el comportamiento desnaturalizado. De ahí que la mujer se travista en hombre para poder llevar a cabo una seducción que como mujer libre habría podido realizar, pero no como mujer sometida a las convenciones y los prejuicios sociales.

Esta crítica fundamenta el pensamiento de Marivaux. Volviendo a la importancia del amor como temática en el universo marivaldiano, y a su relación con la filosofía igualitaria que caracteriza al dramaturgo, cabe afirmar pues que travestismo social y sexual y feminismo aparecen íntimamente ligados tanto en su pensamiento como en sus obras. En efecto, el autor, gracias a esos juegos de travestismo social y sexual,

defiende y afirma que la inconstancia no deriva de un sexo en particular, sino que convive con todos y cada ser humano desde el origen de los tiempos, pues forma parte de la naturaleza de todos los seres vivos.

Esa inconstancia reivindicada solo puede llevarse a la práctica y seguir siendo aceptada en sociedad gracias a todas las artimañas de las que es capaz una mujer. Esta hegemonía del intelecto femenino puede parecer hiperbólica en el caso de este estudio del carácter humano, pero hay que tener en cuenta que Marivaux suele atribuir unas personalidades muy caricaturizadas a sus personajes. Por ello, cabe recordar que el dramaturgo se sirve siempre de los extremos para ridiculizar actitudes que critica así como para defender la autenticidad de la esencia de sus actores.

Así pues, pone en escena personajes femeninos que manipulan (la Flaminia de *La double inconstance* -1723- es, en este sentido, prototípica), que hacen del habla su arma como en *La commère* (Marivaux 1741), que gobiernan el hogar y hasta la comunidad entera (*La colonie, La nouvelle colonie ou La Ligue des femmes*, 1729), más y mejor que los hombres. Estas actitudes y aptitudes que, cuando las posee una mujer aparecen socialmente tildadas de indignas, son mostradas en el caso del autor como virtudes positivas, puesto que ayudan a la mujer a defenderse de los abusos socialmente posibles precisamente en una sociedad desigual como es esa en la que tienen que sobrevivir.

El autor considera que la propensión al chismorreo, la manipulación u otra serie de actitudes estereotipadas supuestamente viciosas, no hacen sino demostrar que la mujer posee un entendimiento altamente superior al del hombre. Partiendo pues de una figura femenina estereotipada y negativa, menos por decisión personal de la mujer en cuestión que por imposición social, Marivaux defendería un argumento que vendría a decir algo así como que para ser malicioso hay que poder hacerlo. Así pues, la actitud en ocasiones calculadora del sexo femenino vendría posibilitada por una inteligencia de la que los varones carecen. En suma, gracias a la caricaturización de la mujer, Marivaux consigue exaltar sus bondades y ridiculizar las debilidades del sexo opuesto. Al tiempo que justifica dichas 'manipulaciones' por la necesidad de recurrir a ellas por parte de seres que se encuentran oprimidos.

Este recurso puede parecer paradójico, pero es la forma que tiene Marivaux de llevar al espectador o espectadora hasta donde él quiere conducirlos/las, es decir, hasta la constatación de la igualdad de las personas. Al mismo principio paradójico

responde el mecanismo del travestismo pues permite al dramaturgo dejar al descubierto toda su filosofía y hacerla accesible con extremada sutileza a un público de lo más amplio: oculta, camufla y traviste con la única intención de desvelar, de enseñar y exponer la verdad en sí misma. Un doble juego de contrarios que se acaban resumiendo en una sola realidad y que alcanza su punto álgido en la figura femenina⁹.

Aunque la mujer se halle sometida, su naturaleza acabará pues imponiéndose y la realidad igualitaria revelándose como una verdad incuestionable. Gracias a esos personajes femeninos luchadores, ante todo. Sin embargo, en la liga marivaldiana la mujer no juega sola, sino que va siempre acompañada de su gran aliado y compañero de viaje: el azar, que cabe ser señalado como uno de los factores clave de la creación del inventor del *marivodaje*, término acuñado ya en su tiempo y que se transmitió a tierras hispánicas con esta y otras grafías (Vázquez e Ibeas, 2014: 179-190). En efecto, Marivaux recurre a la suerte para desmontarla, para mostrar su volatilidad. Un azar que nunca se libra a sí mismo en una vida que solo es azarosa a ojos de sus espectadores más ingenuos o menos perspicaces. Marivaux, con su clarividencia, desvela que el azar no existe, que todos y cada uno de los detalles que conforman el mundo sensible están premeditados y calculados al milímetro por una naturaleza sabia que nos lleva de la mano sin que seamos conscientes de ello. Esa naturaleza es la aliada principal de la mujer.

Por todo ello no es de extrañar que en las obras que aquí se abordan Marivaux rinda homenaje a la figura de la mujer. En *La commère*, el maestro del lenguaje recoge en una sola palabra todas las connotaciones que pretende otorgarle a la personalidad de la protagonista de la historia, pues alcahueta es, según el DRAE, «la persona que concierta, encubre o facilita una relación amorosa, generalmente ilícita», y además esa persona que encubre u oculta algo, una *correveidile* o, lo que es lo mismo, una «persona que lleva y trae chismes». Así pues, se presenta la clásica imagen de la mujer de pueblo estereotipada, en boca de todos, y todos en su boca, siempre sumida en y trasmisora de rumores, muy poco fiable, anhelante del reconocimiento y la gratitud que cree le es debida al propiciar que se tejan relaciones amorosas. No obstante, como no podría ser de otro modo, este duro retrato tiene doble cara. Y lo que parecía ser un personaje negativo dispuesto a favorecer un

⁹ Cf. Prólogo de Christophe Martin a Marivaux, *La fausse suivante*, París, Folio, 2018.

casamiento por interés a fuerza de intriga (primera acepción) se convierte en un personaje positivo y liberador porque es transmisor de verdad (segunda acepción), una verdad desveladora de segundas intenciones que va a hacer posible que la justicia social se cumpla.

En un principio, Marivaux, como todos los hombres y mujeres de su tiempo, ese siglo XVIII heredero de las desigualdades sociales del Antiguo Régimen, cree en el determinismo social (Bénac-Giroux, 2018) y en consecuencia sentimental. Por ello, Marivaux desencadena la intriga de esta comedia con una constatación de imposibilidad. Aquí, el obstáculo insuperable reside en el escollo social que impide el enlace de Mademoiselle Habert y La Vallée.

Marivaux no es determinista por filosofía, sino como testigo de su tiempo. Este escritor y también avezado periodista no puede por menos que constatar que la vieja estructura social hace muy complicada, véase imposible, la permeabilidad entre clases sociales (Ibeas-Altamira, 2019). Por ello, ningún espectador o espectadora acostumbrado a las piezas de Marivaux puede sorprenderse al ver que esa relación está abocada al fracaso, y que por mucha artimaña que la señora Alan (la alcahueta) pueda llevar a cabo, todo será en vano. De suerte que sus enrevesadas maniobras desembocarán por lógica, en una turbación pasajera del orden social, en un enfrentamiento entre ese personaje femenino negativo con todas y cada una de las personas que le habían brindado su confianza y a las que ha traicionado haciendo uso retorcido de la información que ha conseguido abusando de dicho trato.

Frente a y contra esa posibilidad remota de un enlace *contra societate*, el determinismo social, que impera en la sociedad marivaldiana reflejo de esa sociedad del Antiguo Régimen, iría de la mano del determinismo sentimental. Este dictaría que dos personas están predestinadas a terminar juntas debido a su origen social dentro de una misma clase, lo que conlleva educaciones, si no semejantes (téngase en cuenta la enorme desigualdad educativa entre hombres y mujeres en todas las clases), al menos sí complementarias. Como el amor poco tenía que ver en estas alianzas concertadas, la diferencia de edad no era un problema y a menudo (así aparece en ciertos grabados y pinturas de Goya) la joven y hermosa hija de una familia humilde, o adinerada pero burguesa, era 'vendida' a un viejo rico o noble que veía así su concupiscencia satisfecha con una mujer que, el día de la boda, más parecía una bestia conducida al matadero.

Así pues, en muchas de las comedias de Marivaux, de las que *La double inconstance* (Marivaux, 1723) es prototípica, la intriga se inicia con la constatación de la existencia de dos mundos cerrados y sin conexión ninguna, que entran en contacto por la atracción erótica entre dos personajes, pertenecientes cada uno de ellos a un mundo, que se enfrenta al muro de los prejuicios sociales que, en un primer momento, parece absolutamente infranqueable. Con todo, si, de hecho, el final de la intriga confirma aquí la imposibilidad de tal unión, no parece que se deba tanto a las convenciones sociales como al desvelamiento de que el amor no era el origen de tal proyecto. Dicho de otra manera, el respeto del 'determinismo social' sirve aquí a Marivaux para hacer que triunfe, una vez más, la veracidad de los sentimientos contra el interés. No obstante, el caso es que el orden social establecido aparece triunfante. ¿No es lícito, por lo tanto, preguntarse si con ello quería Marivaux afirmar que el amor responde a unas pautas predeterminadas socialmente? ¿Estaba el dramaturgo y filósofo realmente en contra de la popular creencia de que el amor todo lo puede?

La respuesta a estas preguntas se encuentra en *La méprise* (Marivaux, 1734), título que podría traducirse como *La confusión*, por englobar el término todos y cada uno de los *quid pro quo* de la comedia mejor que la palabra 'malentendido'.

En esta comedia dos hermanas (Clarisa y Hortensia), vestales del mundo moderno que habían jurado renunciar a los hombres, sucumben a los cortejos de un mismo galán (Ergasto) que es presa del malentendido del gran parecido sororal y cree estar cortejando a una sola persona. Este error viene favorecido además por el uso de las máscaras en el siglo XVIII (Moretti-Maqua, 2008), máscaras con las que se cubren la cara las hermanas para resguardarse del sol y el calor. Como además las dos jóvenes van vestidas iguales, Ergasto, menos perspicaz que una fémina, no es capaz de discernir que comportamientos tan dispares (los caracteres de las hermanas son opuestos, la una dulce, la otra despótica) no pueden sino provenir de dos personas distintas. Esta 'confusión' tiene un final feliz: se resuelve el conflicto, Clarisa perdona a Ergasto y pueden gozar de su mutuo amor.

En ambas obras, pues, el triunfo del amor (título de otra comedia de Marivaux) se impone, ya tenga las convenciones, las apariencias, los personajes (ayudantes u oponentes) a favor o en contra. Marivaux no se opone a los prejuicios sociales si estos coinciden con el sentimiento amoroso de los personajes. Enmascarados o no, los enamorados acaban reconociéndose. Las máscaras que llevan las dos heroínas de *La*

méprise son una metáfora del disfraz social que puede engañar a las mujeres y sobre todo a los (menos sutiles) hombres, pero no al sentimiento amoroso, a la atracción erótica, que acaba desvelando la verdad, y en consecuencia triunfando.

Para hablar del amor, Marivaux recurre a la mujer. ¿Cómo no recurrir a ella cuando encarna la incondicionalidad del amor de quien da vida? La madre, en Marivaux, no es aquella madre biológica que contribuye a perpetuar la humanidad, sino que es mucho más: es aquella mujer que, con o sin descendencia, logra embellecer el mundo con su capacidad de dar luz, pues en su naturaleza está el poder de amar sin medida y sin esperar nada a cambio.

Lo que muchos conciben como una debilidad, Marivaux lo imagina como una fuerza, como una ventaja sobre el hombre, y convierte a la mujer en referente de su obra, como un ejemplo del componente perfecto lo que más se asemejaría a una sociedad ideal (La nueva colonia, 1729). Solo la empatía de Clarisa podría perdonar la traición de Ergasto, al ser capaz de ponerse en su lugar, recapitular y comprender el porqué de cada uno de sus actos. Y ello a pesar de la trampa de la rivalidad sororal. En efecto, para demostrar mejor la fuerza de la mujer, Marivaux pone a prueba su voluntad. Una de las más recurrentes es la que aparece en esta obra: el triángulo constituido por dos personas que desean a una tercera, toda vez que el deseo de otro por un objeto acrecienta el nuestro, según Marivaux, el filósofo del amor (Girard, 1961). De suerte que la rivalidad empuja al deseo del otro / de la otra, conduciendo al conflicto, que solo el deseo y la perspicacia femeninos sabrán superar felizmente.

Las máscaras, por su parte, constituyen uno de los mayores aliados del autor¹⁰. Se presentan, como se ha dicho, como metáfora de la apariencia que acaba metamorfoseándose en verdad, de una verdad que tanto insiste en ocultar el ser humano, cuya durabilidad es tan volátil como el gesto de retirarlas. Férreo defensor de la transparencia, Marivaux critica sin cesar el autoengaño y el rechazo del ser humano a ser consciente de su propio ser; según el parisino, el espíritu crítico solo se ve limitado por sí mismo, o lo que es lo mismo, elegimos qué queremos saber y qué no, qué queremos mostrar y qué ocultar. De ahí la simbología de las máscaras: ese juego de ocultar para mostrar, de sugerir para acrecentar el interés; la posibilidad de camuflar o cubrir un rostro, una persona, una identidad, como si limitarla fuera la

¹⁰ Cf. a propósito de la máscara y todas sus variantes literarias en el siglo XVIII: AA. VV., Cahiers HERTA 16, 2018: «Le masque».

clave para garantizar el progreso propio, el triunfo último del auténtico sentimiento amoroso.

Marivaux, el pensador social, se recrea en la personificación de lo etéreo, y recurre a menudo a la mujer para poner de manifiesto su filosofía más compleja y humana. Como se ha señalado, la mujer, en la obra de Marivaux, se presenta como un ser fuerte, sumamente astuto y capaz de las manipulaciones más maquiavélicas. Como afirma Ibrahim Ajlan, «la femme marivaudienne joue un rôle remarquable qui se caractérise autant par la bonté que par la cruauté et la méchanceté» (Ajlan, 1998).

Sin embargo, estas maquinaciones no son nunca fruto de malas intenciones, sino todo lo contrario: son la consecuencia lógica de una desbordante inteligencia sin precedentes, así como de su papel en el seno de una sociedad profundamente machista donde tiene que maquinar y manipular para sobrevivir. La mujer, debido a su intelecto, no puede sino presentarse como la rectora de un mundo que se le queda pequeño y que pretende sujetarla, sojuzgarla. Por ello, en el universo marivaldiano las mujeres son las defensoras de la necesaria igualdad entre los sexos, y para ello argumentan con una pertinencia y una lógica implacables, hasta el punto de presentarse como auténticos alter ego del filósofo.

No obstante, para alimentar la paradoja de la que tanto se nutre Marivaux¹¹, la mujer sucumbe a veces a sus propias argucias y se convierte en objeto de su propia burla. Es cuando la mujer se encierra en su propio estereotipo social, cuando cae en el ridículo que se transforma en caricatura marivaldiana. Porque para Marivaux los humanos, hombres y mujeres, son seres en devenir, en construcción identitaria permanente, en búsqueda constante del yo a través del otro. Por eso, la identidad aparece en Marivaux íntimamente asociada al amor, porque solo el amor 'pule', define, determina, configura al individuo, a la persona frente a la sociedad. La mujer individualizada gracias al amor se convierte así en parangón de esa mujer libre con la que sueña Marivaux, como más tarde lo hará Sade.

CONCLUSIONES

El tiempo ha demostrado que el pensamiento feminista marivaldiano no se construyó a base de quimeras y que merece que se le conceda el mérito de haber extraído la esencia del ser humano, y de la mujer en particular, al margen de su

¹¹ Bernard Dort, «Le 'tourniquet' de Marivaux», en Cahiers du Studio-Théâtre, 16, oct. 1979.

existencia temporal. El magnetismo que Marivaux ejerce hoy sobre sus lectores/espectadores no se lo debe a haber sido aquel hombre que se dedicó a observar a sus coetáneos y osó reprobar las faltas achacadas a una época, sino a haber extraído unas conclusiones extrapolables al hombre y a la mujer que le permitieron dar forma a la abstracta esencia humana y demostrar que el ser humano es humano más allá del sexo, de un género, de su condición y del tiempo. Así como para concluir que la mujer, enmascarada o no, existe para ser la heroína de cada historia (Butler, 2005).

Los personajes femeninos que Marivaux pone en escena en sus comedias son casos diferentes de un mismo prototipo femenino, distintos avatares que retratan a una mujer a la que le cuesta salir adelante en una sociedad donde rigen principios morales y sociales heteropatriarcales. Desde la Edad Media, las mujeres han sufrido en Occidente vejaciones de todo tipo¹². Los castigos para la coqueta y la soberbia, ambas en el fondo variantes de la mujer diabólica y de la bruja, están prescritos según leyes tan injustas como reales. Así, por ejemplo, se sabe que en la Edad Media, en Francia, existían castigos específicos para mujeres: puntas metálicas en la boca de las que hablaban demasiado, por ejemplo. La *bride-bavarde* era un instrumento de tortura terrible. Se trataba de una especie de mordaza de hierro, que se aplicaba al rostro de aquellas que eran calificadas como alcahuetas, charlatanas o chismosas. La *bride-bavarde* estaba equipada de puntas de metal que laceraban la lengua cada vez que esta se movía¹³. No es de extrañar que tal martirio hiciese que la mujer perdiese las ganas de hablar.

No cabe duda de que Marivaux es conocedor del injusto destino de las mujeres y, precisamente por eso, decide ponerlas en escena, para justificarlas, exculparlas, ennoblecerlas, igualarlas. Aunque para él no puedan definirse de manera unívoca, sí que las hace iguales: Marivaux las convierte en protagonistas, en ejemplares, en pares superiores de unos hombres que no les llegan a la altura del zapato. Probablemente, para compensar.

¹² Maïté Albistur y Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, París, Des femmes, 1977.^[1]

¹³ Carla Casagrande, « La femme gardée », en Duby, Georges, Perrot, Michele eds., *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Age*, vol. II, París, Plon, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramovici, J-C. (2012). « Anatomie d'un récit de viol », en *Violences du rococo*, J. Berchtold, R. Démoris y Ch. Martin eds. Pessac.
- Ajlan, I. (1998). *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, thèse de doctorat, Univ. de Toulouse 2: <http://www.theses.fr/1998TOU20042>. [Consultado el 19 de enero de 2021].
- Albistur, M. ; Armogathe, D. (1977). *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, París, Des femmes.
- Auffret, S. (2018). *Une histoire du féminisme de l'Antiquité grecque à nos jours*, París, L'Observatoire Éd.s.
- Bénac-Giroux, K. (2018). « De Marivaux à Scribe : les illusions de l'identité », en *Nouveaux cahiers de Marge*, 1.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. C. Kraus, París, La Découverte.
- Casagrande, C. (1991). « La femme gardée », en Duby, Georges, Perrot, Michele eds., *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Age*, vol. II, París, Plon.
- Dort, B. (1979). « Le 'tourniquet' de Marivaux », en *Cahiers du Studio-Théâtre*, 16.
- Forestier, G. (1988). *Esthétique de l'identité dans le théâtre français. Le déguisement et ses avatars*. Ginebra, Droz, p. 443 y sigu.
- Gallouët, C. (2014). *Théories et pratiques d'un discours, éd., Marivaudage*. Oxford, Voltaire Foundation.
- Gaudry-Hudson, C. (1991). « L'absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne », en *Études françaises*, 27, (2), 35-41. <https://doi.org/10.7202/035846ar> [Consultado el 19 de enero de 2021], p. 36-37.^[1]_[SEP]
- Girard, R. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.
- Ibeas-Altamira, J.M. (2019). «Marivaux contra la tiranía: la utopía igualitaria de *L'île des esclaves*», en *Anales de Filología Francesa*, 27.

- Leduc, G. (2006). *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Des idées et des femmes ».
- Martin, C. (2018). Prólogo a *La fausse suivante* de Marivaux. París, Folio.
- Moretti-Maqua, C. (2008). *L'apogée du masque au XVIIIe siècle ou la sérénissime masquée*, en *Univers théâtral*, L'Harmattan.
- Poullain de la Barre, F. (1673). *De l'Égalité des deux sexes*.
- Sanaker, J.K. (1987). *Le discours mal apprivoisé*. Oslo, Solum Forlag / París, Didier, p. 35 y sigu.
- Spencer, S. (2017). « La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux », en *Language Quaterly*, 15, p. 9-11, 14.
- Thomas, R. (1986). «Female Survivors in the Eighteenth-Century Freud Novel», en *The French Review Journal of the American Association of Teachers of French*, 60 (1), p. 7-19.
- Vázquez, L. ; Ibeas-Altamira, J.M. (2014). «Le marivaudage en espagnol: avatars d'un mot français en terres hispaniques», en *Marivaudages: théories et pratiques d'un discours*, Oxford University Studies in the Enlightenment, p. 179-190.
- Wald-Lasowski, P. (1980). *Libertines*. París, Gallimard.