

EL ALEGATO FEMINISTA EN LA DISPUTA¹ DE MARIVAUX

CLAUDIA PENA LÓPEZ

Universidad del País Vasco UPV/EHU

MARIVAUX FORMA PARTE DE ESOS autores desestimados en su época que no obtuvieron el honor de erigirse como referentes de su siglo hasta su muerte. Pese a haber tenido que vivir tras la sombra de Molière, considerado uno de los mejores dramaturgos de todos los tiempos, Marivaux supo permanecer fiel a su esencia y grabó su nombre con letras de oro en la historia de la dramaturgia universal. Tal hazaña no estuvo exenta de polémica y aún hoy en día abundan quienes ven al teatro marivaldiano como simplista y sentimentalista. Nada más lejos de la realidad. En el siglo XVIII el autor de *Candide* [Voltaire, 1759] sentenciaba que Marivaux había pasado su vida reescribiendo una misma obra. Cómo lograr que calase el fondo de su mensaje fue, y sigue siendo, uno de los obstáculos que hacen que el autor no siempre goce de su merecido reconocimiento.

Esta problemática puede vincularse con la lacra actual de una sociedad que no termina de sustentarse sobre los ideales encarnados por el feminismo; lo que resulta cuando menos alarmante, puesto que en el siglo XVIII Marivaux ya había defendido el principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre. En palabras de Gaudry-Hudson [1991]: «Marivaux tenía gran afinidad con las mujeres inteligentes y a menudo hablaba a su favor»². Su obra teatral, que ya a partir del siglo XX comienza a recibir la atención merecida y a ser muy representada en Francia,

¹ Marivaux concibe *La disputa* hacia el final de su carrera literaria. La obra consta de un acto compuesto por veinte escenas y transcurre en una misteriosa casa en los confines del bosque. La trama pretende elucidar si la infidelidad es innata al ser humano y determinar si esta se manifiesta más en los hombres o las mujeres. Para ello, cuatro bebés, dos niños (Mesrín y Azor) y dos niñas (Eglé y Adina), crecen aislados los unos de los otros hasta el día en que por fin se conocen, y se enamoran. Herminia y Mesrú serán los encargados de educarlos, a petición del padre del Príncipe.

² La traducción es nuestra.

es una auténtica joya en la que se refleja la reivindicativa filosofía del autor. Sin embargo, muchos estudiosos del siglo XVIII no parecen tener en cuenta la lucha feminista de Marivaux y siguen insistiendo en la misoginia de la época: «La mala reputación de la mujer es un hecho en el siglo XVIII. (...) Es inconstante, tiende demasiado al placer...» [Richardot, 2002: 12]³. Parece que Marivaux sea el único que defiende, en la primera mitad del siglo XVIII, la causa de las mujeres libres y liberadas, que experimentan deseo.

Lo más fascinante de la creación teatral de Marivaux son la pertinencia y actualidad de su pensamiento a pesar del paso del tiempo; y es precisamente esta perennidad la que hace que su obra pueda concebirse como un profundo estudio de la naturaleza humana, aplicable a todo contexto. Lo que Voltaire parecía no entender era la metáfora oculta bajo esa apariencia simplista de unas obras de teatro protagonizadas casi siempre por unos mismos personajes tipo. Los vaivenes sentimentales, las dudas, los malentendidos amorosos y las alcahuetas son las herramientas que presentan al ser humano en toda su crudeza: como un ser vano y plano. Precisamente detrás de lo que dicen los personajes es donde se encuentra el auténtico mensaje, la enseñanza de nuestro autor, que se esmera en susurrar a gritos que el ser humano es incapaz de trascender, de ir más allá, de percibir (y en consecuencia de apreciar) lo real. Una mordaz crítica social tan acertada en su época como en la nuestra, y es que el único ciego mayor que el que no quiere ver, es el que no puede hacerlo.

Remitirse a este mensaje de Marivaux puede contribuir a explicar por qué ha pasado desapercibido, infiltrándose sigilosamente en nuestras bibliotecas y teatros, sin que nadie se atreviese a darle forma al claro mensaje feminista del autor. A pesar de ello, en la crítica de Voltaire reside la clave para comprender lo que Marivaux predica en su obra: el amor es el sentimiento universal capaz de elevarnos, que no reducirnos, a todos a un mismo nivel, el amor equipara y nos define como personas. Para entender el pensamiento del autor, que será desentrañado más adelante, es

³ Ibid.

fundamental remitirse a las acepciones que la palabra amor tiene en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE):

1. Sentimiento del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
2. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
3. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.
4. Tendencia a la unión sexual.
5. Voluntad, consentimiento.

Estas definiciones del amor nos permitirán descifrar mejor el mensaje inherente a toda la obra del autor, sin duda más evidente en *La disputa*⁴. Esta comedia de un solo acto, adalid del amor como un sentimiento natural en el ser humano, demuestra que este necesita de la complementariedad del ser amado. Para nuestro autor, una pareja son dos partes iguales de un todo que los lleva a querer unirse en todos los sentidos (incluida la consumación del deseo carnal) y, lo que es más importante, desde la voluntad y el consentimiento mutuos.

Quizás, la filosofía de enseñanza pasiva (predicando con el ejemplo) del autor no fuese el método más eficaz para lanzar un mensaje que Simone de Beauvoir sí explicitó e hizo visible en *El segundo sexo* [Beauvoir, 1949]. Podría resultar útil establecer un vínculo ideológico entre ambos autores que ayudase a comprender el tan travestido y «silencioso» alegato feminista. En su magistral ensayo, Simone de Beauvoir señala con acierto que la mujer ha sido históricamente alienada por el hombre, atribuyéndosele un rol que no solo no le permitía ser por sí misma, ni la consideraba parte de un «par humano» (al igual que hembras y machos de otras especies) sino que ni siquiera la concebía como complemento del hombre. Una insultante realidad que sigue vigente y que contrasta con el tratamiento de la alteridad que Marivaux hace en su obra. Para él, comprender al Otro implica comprenderse a uno mismo, a sus iguales, independientemente del género. Así pues, su concepción sociológica analiza la reali-

⁴ Pierre Carlet Chamblain de Marivaux, *La dispute*, 1744.

dad desde una perspectiva humana, lo que proyecta una imagen de hermanamiento entre personas, constituyentes todas ellas de un colectivo cuya igualdad, de no ser por la corrupción social, no tendría fisuras.

Nos parece que *La disputa* [1744] es la obra que mejor permite defender el feminismo en Marivaux. Pese a haber visto la luz a mediados del Siglo de las Luces, y al igual que la práctica totalidad de la obra del autor, *La disputa* podría constituir perfectamente un retrato de la sociedad actual. En ella, los personajes femeninos defienden ya en el siglo XVIII lo que empieza ahora a calar en nuestra sociedad, aunque a cuentagotas. Por una parte, defienden la sexualidad femenina, el derecho y la necesidad del disfrute, del goce, como argumento de que una relación sexual basada en la igualdad es el único medio de legitimarla y darle sentido. Eglé es muy consciente de ello y recrimina a sus cuidadores que consideren que está en peligro en presencia de Azor, como si ella, también humana, no pudiese decidir y pensar por sí misma:

¿Ayuda para qué? ¿Para protegerme del placer que me procuraba? Estaba feliz de que me tomase la mano, lo hacía con mi permiso, la besaba mientras podía, y enseguida lo llamaré para que vuelva a besármela, tanto para su placer como para el mío [Marivaux: Escena 5]⁵.

Otra de las premisas defendidas por el autor, lo que es algo excepcional en su época, la constituye la defensa de la libertad amorosa femenina. Resulta cuando menos paradójico que, en el siglo del libertinaje, este solo se perciba, en la inmensa mayoría de los casos, como positivo si es ejercido por varones. Afortunadamente Marivaux es consciente de tal paradoja y la quebranta gracias a Eglé: «Me agrada ser amada, lo confieso, y en lugar de un camarada, si hubiera cien, querría que todos me amasen, se trata de mi placer. Quiere mi belleza para él solito, y yo pretendo que sea para todo el mundo» [Marivaux: Escena 15]. De nuevo Eglé, que profiere tan firme alegato, no duda en aseverar también en la Escena 15 que nadie más que ella es dueña de su cuerpo:

⁵ La traducción es nuestra. Los nombres de los personajes han sido hispanizados.

«Mis manos son mías, digo yo, me pertenecen, y él prohíbe que otro las bese».

No obstante, ese amor, tan exaltado en un primer momento, es sensible al cambio, a la inconstancia («infidelidad», en el lenguaje del autor), en cuanto se pretende controlar al otro, privarlo de autonomía, algo de lo que Eglé es más que consciente cuando le relata a Carisa que Azor no le permitió quedarse a solas con Mesrín:

Y ese fantoche de Azor no le concedió ni la mano ni la compañía, lo regañó y se lo llevó bruscamente sin tener en cuenta mis deseos. ¡Ja! Así que no soy dueña de mí misma, no confía en mí, ¿acaso teme que me amen? [Marivaux: Escena 15].

Cabe señalar que las ejemplares muestras de la impronta feminista en la obra marivaldiana son comunes a todas sus obras y a ellas se une la oposición a una de las cuestiones más polémicas todavía en el siglo XXI: la necesidad social de atribuir etiquetas a uno y otro sexo. Así pues, Marivaux se sirve de una disputa acerca de la inconstancia (¿quién es infiel por naturaleza, el hombre o la mujer?), que conducirá a los personajes a presenciar un experimento social que pretende esclarecer la incógnita. De acuerdo con la filosofía del autor, y con la propia definición de la palabra amor (DRAE), mujeres y hombres son dos partes de un todo indisoluble cuya única concepción posible es la humana. De acuerdo con esto, todos somos personas y compartimos valores, necesidades y pulsiones independientemente de los roles que se nos adjudican por nacimiento. El Príncipe, en un diálogo con su interlocutora y amante, Herminia, explica de dónde surge la idea de este experimento social:

EL PRÍNCIPE. — La cuestión es la siguiente: hace dieciocho o diecinueve años que esta misma disputa acaeció en la corte de mi padre [...] Este, filósofo por naturaleza, no compartía vuestra opinión, y decidió llevar a cabo un experimento que no dejaba nada que desear y que le permitiría descubrir a qué atenerse. Llevaron a cuatro bebés, dos de vuestro sexo y otros dos del mío, a un bosque en el que mi padre había hecho construir esta casa expresamente para ellos. Todos tenían sus propias dependencias y aún ahora ocupan un terreno del que jamás han salido, de tal modo que nunca se han visto [...] Así pues, se les va a conceder por primera vez la libertad

de salir de sus respectivos recintos y de conocerse; les han enseñado la lengua que hablamos. Podemos concebir las interacciones que van a tener como si acaeciesen en el principio de los tiempos, asistiremos al renacimiento de los primeros amores, veamos qué sucede [...] [Marivaux: Escena 2].

Si bien es cierto que se aprecian en el autor tratamientos o actitudes diferentes en mujeres y hombres, estos no son, en su mayoría, más que el fruto de las convenciones sociales. Lo primordial es ser conscientes de que el análisis ejecutado por el autor no diferencia en ningún momento entre mujeres y hombres, sino que aborda esencialmente situaciones de carácter humano. Uno de los reflejos comportamentales de los estereotipos sociales fruto de los roles educativos que se esfuerzan en sexualizar a las personas desde la cuna derivaría, entre otras, en que la primera interacción entre dos mujeres suele ir acompañada de rivalidad, mientras que para los hombres se partirá de la camaradería. A continuación, comparamos, respectivamente, las reacciones de Eglé y Adina al verse por primera vez, que destacan por la comparación y la envidia, [Marivaux: Escena 9] con las de Mesrín y Azor, que caricaturizan la conducta simplista de los hombres, que nada tiene que ver con la sofisticada conducta femenina:

EGLÉ. — Me está considerando detenidamente, pero no me está admirando, no es un Azor. (Se mira en un espejo.) Y mucho menos una Eglé... y sin embargo creo que se está comparando.

ADINA. — No cabe duda de que es la más bella quien debe esperar que se fijen en ella y se asombren.

MESRÍN. — Os dijeron: ¿conocéis a personas? [...]

AZOR. — Eso es lo que es, lo mismo digo, un buen camarada, y otro buen camarada, ¡qué importa el rostro!

MESRÍN. — [...] Por cierto, ¿vos coméis? [Marivaux: Escena 13].

En este diálogo, en la escena 9, entre Eglé y Adina, Marivaux logra plasmar a la perfección cómo las mujeres, en un primer encuentro, tienen tendencia a dejarse llevar por una vanidad que es propia al ser humano pero en la que las mujeres encuentran un peligroso cobijo, por ser un dardo envenenado lanzado por la sociedad que históricamente siempre les ha impuesto la dictadura de lo estético. Cuando Carisa invita a Eglé a contemplarse

en el arroyo, «despierta en ella una pulsión autoerótica de una intensidad que evita limitar a toda costa» [Martin, 2006: 150]. Dicha vanidad se descubre al mismo tiempo que se toma consciencia de la propia apariencia física, lo cual sucede para nuestros personajes, y en especial para Eglé, por mediación de las aguas de un arroyo, de un espejo y de una fotografía, sucesivamente, que le devuelven un reflejo bellissimo y encantador:

¿Cómo que bella? ¡Admirable! Tal descubrimiento me fascina. (Vuelve a mirarse). El riachuelo reproduce todos y cada uno de mis gestos, y todos me gustan. Han debido disfrutar mucho mirándome, Mesrú y vos. Me pasaría la vida contemplándome; ¡cuánto me voy a estimar en adelante! [Marivaux: Escena 3].

En *La disputa*, el dramaturgo va más allá de la ruptura de los prejuicios y perfila un alegato del feminismo que, si bien en su época no recibió la atención merecida⁶, se posiciona hoy como una excelente defensa del feminismo contemporáneo, lo cual era difícilmente imaginable tras el revuelo que provocó el montaje de Patrice Chéreau⁷. Sin embargo, *La disputa* es, hoy en día, una de las obras de Marivaux que más se representa en Francia, gozando de una gran aceptación por parte del público, lejos ya de atribuirle la transgresión que se le reprochara antaño. Fiel a las inquietudes sociológicas de su época, Marivaux se interesó por el libertinaje, el ser humano y su inconstancia. En esta obra de teatro se reflexiona precisamente acerca de una realidad que todavía no está socialmente asumida en el siglo XXI: la inconstancia es tan inherente a mujeres como a hombres. Para defender su punto

⁶ Esta obra de Marivaux suscitó una gran polémica en su época y solo fue representada en una ocasión en 1744. La representación en un acto es una suerte de sucedáneo formal que Marivaux privilegia, ya que le permite condensar todos los principios de su escritura sin sacrificar la facilidad de la simplificación; ello deriva en una obra de gran densidad y eficacia, campo de experimentación en lo que el autor se lo permite todo.

⁷ El montaje de Chéreau fue tan rompedor que parece que nos encontremos ante otra «disputa». Su interpretación de esta obra de Marivaux marcó a toda una generación, tanto despertando admiración como todo lo contrario [Leal, 2006]. Chéreau elaboró una lectura crítica de Marivaux y reinterpretó su obra para sugerir una construcción dual de la oposición entre naturaleza y cultura. Su montaje aúna la ligereza y la gravedad de la obra de Marivaux.

de vista, Marivaux recurre irónicamente a uno de los grandes tópicos sobre la esencia femenina: el pudor y la timidez. De este modo consigue criticar dicho tópico y lo ataca directamente sirviéndose de él de manera burlesca, en una suerte de psicología invertida: «La alusión al pecado original pone de manifiesto la fragilidad del argumento (de Herminia). En la Biblia, la timidez y la vergüenza a verse desnudos no aparece hasta que no se consume el fruto del árbol del conocimiento, y este pudor recién descubierto no está, que se sepa, reservado a Eva» [Martin, 2006: 141]. Veamos cómo lo exponen los promotores del experimento:

HERMINIA. — Sí, señor, y lo sigo pensando. La primera inconstancia o la primera infidelidad tuvo que venir de parte de alguien tan audaz que ni se sonrojase. No se puede pretender que las mujeres, con el pudor y la timidez que les era y es natural, desde que el mundo y su corrupción existen, hayan sido las primeras en sucumbir a un vicio del corazón que requiere tanta audacia, tanto libertinaje sentimental y todo ese descaro del que hablamos. ¿Cómo van a haber sido ellas? ¡No hay quien se lo crea!

EL PRÍNCIPE. — [...] No tengo aprecio alguno al corazón de los hombres, he de admitirlo; lo creo de lejos más propicio a la inconstancia y a la infidelidad que el de las mujeres; solo excluyo al mío, a quien tampoco le concedería tal honor si amase a cualquier otra mujer en lugar de a vos [Marivaux: Escena 1].

Si de acuerdo con los estereotipos una mujer carece de voluntad, de decisión y es púdica por naturaleza, sería naturalmente imposible que la primera inconstancia surgiese de una figura femenina, sobre todo teniendo en cuenta que los hombres son naturalmente libertinos, descarados y pérfidos; defectos que solo la fuerza del amor es capaz de corregir.

Para desmontar esta teoría, Marivaux recurre a cuatro personajes (dos mujeres y dos hombres) a los que incomunica desde su nacimiento al más puro estilo rousseauiano⁸ con el fin de demostrar que, en un contexto de aislamiento social, es la naturaleza humana quien toma las riendas y pone de manifiesto que las pulsiones no son propias de un género, sino de personas:

⁸ Rousseau sostenía que el ser humano era bueno por naturaleza y que se corrompía al entrar en contacto con la sociedad.

EL PRÍNCIPE. — Vamos a preguntárselo directamente a la naturaleza, solo ella puede responder a la pregunta sin equívoco, y seguro que se pronunciará a vuestro favor [...] Para saber con certeza si la primera inconstancia o la primera infidelidad provino de un hombre, como vos lo presumís, al igual que yo, tendríamos que haber sido testigos del inicio del mundo y de la sociedad [...] Lo presenciaremos. Sí, los hombres y las mujeres de aquel entonces, el mundo y sus primeros amores aparecerán ante nuestros ojos tal y como fueron, o al menos tal y como debieron de haberlo sido. Puede que las aventuras no sean las mismas, pero los caracteres y los sentimientos serán idénticos, y las almas tan puras como las primeras, más puras aún si eso es posible [...] [Marivaux: Escena 1].

Azor y Eglé son presas nada más verse de la belleza del otro, se consideran dignos de ser amados, amables, y son víctimas de una reciprocidad admirativa que hace que los pasos lógicos del arte amatorio se vayan sucediendo a una velocidad vertiginosa, que pasen de contemplarse a desear tocarse y terminen por afirmar que ya no conciben la existencia el uno sin el otro. Por consiguiente, ambos parecen respetar a rajatabla las definiciones del amor, anteriormente referidas. El mayor valor simbólico recae indiscutiblemente en el hecho de Eglé declare que él es suyo y ella suya. Ello lleva al amor al intrincado terreno de la posesión del otro, pero sin que se establezca supremacía alguna, desde la igualdad:

AZOR. — El placer de veros me ha dejado sin palabras [...] Mi corazón desea vuestras manos.

AZOR. — En mi propio mundo, al que no pienso regresar, puesto que no estáis en él, y no quiero perder vuestras manos, mis labios y yo ya no sabríamos vivir sin ellas.

EGLÉ. — Ni mis manos vivir sin vuestra boca... Pero, he oído un ruido, son personas de mi mundo. Escondeos tras los árboles, no vayan a asustarse, ya os llamaré [...] Me lo han dicho, estáis hecho expresamente para mí, y yo para vos, me lo acaban de decir. Esa es la razón de que nos amemos tanto: soy vuestra Eglé, y vos mi Azor [Marivaux: Escena 4].

Paradójicamente, la imagen más bella de la concepción amorosa viene de la mano de Amina, que describe a su contendiente a través de la concepción del amor que ella misma tiene gracias

a su enamorado. Compara la mirada engatusada propia del ser enamorado a la indiferencia de unos ojos que no lo están, que no transmiten nada, no provocan regocijo alguno. La ausencia de amor es la causante de que la mirada no brille:

Tiene unos ojos... ¿Cómo explicarlo? Unos ojos que no agradan, que miran y ya está; una boca ni grande ni pequeña, que le sirve para hablar; una silueta recta, recta, y que aun así sería como la nuestra si estuviese bien hecha; tiene unas manos que vienen y van, unos dedos largos y delgaduchos, creo; una voz tosca y agria. Sabréis reconocerla [Marivaux: Escena 12].

Una de las maneras socialmente impuestas para escapar a la inconstancia, o de las claves para tener éxito en las relaciones amorosas, residiría en promover la separación. Suele decirse que las más bellas historias de amor se construyen gracias a la ausencia, que intensifica el sentimiento amoroso y propicia el júbilo en el reencuentro. Se trata de un lugar común en la literatura amorosa, del que se sirven los libertinos para seducir a sus «presas»; así lo hace, por ejemplo, Valmont con la Presidenta de Tourvel en *Las amistades peligrosas* [Laclos: 1782]. De acuerdo con la experiencia amorosa de Carisa y Mesrú, es posible hastiarse del otro y la separación se presenta como el único medio para que el amor salga reforzado tras esta, por lo que previenen de la inconstancia:

CARISA. — [...] Es necesario que de vez en cuando se priven del placer de verse. [...] Se lo aseguro, si no lo hacen el placer disminuiría y les sería indiferente (estar juntos).

[...]

MESRÚ. — No se rían. Les está dando un muy buen consejo. Si Carisa y yo nos seguimos queriendo, es gracias a habernos separado de vez en cuando y a haber seguido su consejo.

EGLÉ. — [...] Yo no necesito su presencia, ¿que por qué? Pues porque no me encandilan, no tienen encanto, mientras que Azor y yo sí: él es tan hermoso, tan admirable y atractivo que nos encantamos cuando nos contemplamos.

AZOR. — (tomando la mano de Eglé.) Solamente su mano, la mano de Eglé, miren, nada más que su mano, ya sufro cuando no la tengo, y cuando la tengo, me muero si no la beso, y cuando la beso, muero de nuevo.

[...]

CARISA. — Puede que, hartos de verse, estarían tentados a dejarse para amarnos a nosotros [Marivaux: Escena 6].

En este diálogo encontramos uno de los rasgos principales de la ideología marivaldiana. La ignorancia es un arma muy peligrosa, la inocencia de los personajes y su falta de experiencia hace que se recreen en la intensidad de sus actuales sentimientos y que crean firmemente que no existe nada susceptible de cambiarlos. Por otra parte, se ponen de manifiesto dos premisas: por una parte, que la clarividencia nunca se ejerce desde dentro, sino que recae sobre espectadores externos a la acción; por otra, que solo los agentes tienen un conocimiento real de lo que sucede, es decir, que solo entiende plenamente quien está concernido e implicado en primera persona. Asimismo, se aprecia que en este sentimiento amoroso no se hace ninguna discriminación entre lo que sienten Azor y Eglé: ambos desean estar juntos, amarse en todos los sentidos de la palabra, consienten y se conciben como dos seres complementarios.

Partiendo del principio de que los personajes están descubriendo el mundo, con una mirada de inocencia y sin sentirse influenciados por la sociedad, más allá de los comportamientos que hayan podido adoptar mediante la compañía de Carisa y Mesrú, sus «cuidadores», Marivaux hace un guiño al mito de la caverna y asegura que uno solo puede extrañar aquello que conoce. Así pues, los cuatro personajes protagonistas de dos historias paralelas, que acabarán por ser tres, refuerzan la idea de que la novedad supone un gran peligro: «No es que él sea mejor, es que cuenta con la ventaja de ser un recién llegado» [Marivaux: Escena 15].

Para Carisa y Mesrú, conocedores de las costumbres sociales, parece que otra de las maneras de evitar la tentación a favor de la fidelidad, que se presenta como obligación moral, sea mostrarse cobarde y no confrontarse al objeto del deseo, sino evitarlo: «¡No importa, haced un esfuerzo, ánimo! No lo miréis» [Marivaux: Escena 15]. No obstante, todo apunta a que para nuestros personajes la inconstancia es algo natural, el desenlace lógico del inconformismo propio al ser humano, que siempre quiere más.

El ego es fundamental a la hora de cometer una inconstancia: ya sea por competición, para demostrar ser mejor que su rival o como una suerte de lección moral para un examante por el placer que provoca sentir que te echan de menos, de lo que Eglé brinda un excelente ejemplo: «Pues no, tampoco me importaría que Azor me extrañase, mi belleza lo merece, ni tiene nada de malo que Adina suspire un poco, para que aprenda a subestimarse» [Marivaux: Escena 16].

Si bien la inconstancia es tan natural en mujeres como en hombres, las motivaciones en cambio son muy diferentes: las primeras actuarán, según Marivaux, movidas por el deseo de reforzar su ego cuando se enfrentan a una rival; los segundos, como consecuencia inevitable de la producción de testosterona, que los acerca a su primitiva faceta animal de reivindicar lo que es suyo, de marcar territorio, en palabras de Azor cuando ve que Mesrín sucumbe a los encantos de su amada Eglé: «¡Ey, cuidado! Esta no es vuestra blanca, es la mía, estas dos manos son mías, vos no pintáis nada aquí» [Marivaux: Escena 13]. Mientras que el hombre solo desea ganar, la mujer es inconstante porque considera haber perdido la atención que merece o teme perderla en beneficio de otra mujer, así lo demuestran respectivamente Eglé y Adina:

ÉGLÉ. — [...] No sé qué es un Mesrín, pero ni os miraría si me viese a mí; yo tengo un Azor que es mejor que él, un Azor al que amo, que es casi tan admirable como yo, y que dice que soy su vida; vos no sois la vida de nadie. Además, tengo un espejo que acaba de confirmarme todo lo que mi Azor y el riachuelo aseguran. ¿Acaso hay algo más poderoso?

[...]

ADINA. — ¡Ya sé cómo hacer que entre en razón! Solo tengo que quitarle a su Azor, que no me interesa lo más mínimo, y así estaremos en paz [Marivaux: Escenas 9 y 10].

Uno de los momentos más relevantes es la constatación de que mujeres y hombres son iguales en lo que a inconstancia se refiere, lo que se confirma con el siguiente diálogo, en el que se comprueba que el anhelo de infidelidad nace al mismo tiempo en Eglé y Mesrín. El espectador puede imaginarse que en el momen-

to en que esta infidelidad se consume, Azor y Amina también actuarán, fuera de la escena, «contra la moralidad», ya que pese a haber dado un mayor protagonismo a la pareja originalmente conformada por Azor y Eglé, ambas parejas han ido compartiendo historias paralelas:

MESRÍN. — Es que hace ya tiempo que paseo.

EGLÉ. — Tiene que descansar.

MESRÍN. — E impediría que la hermosa dama se aburriese.

EGLÉ. — Sí, lo impediría.

AZOR. — ¿Acaso no ha dicho que quería estar sola? Si no fuera por eso, yo me encargaría mejor que vos de que no se aburriese. ¡Vámonos! [Marivaux: Escena 14].

En cualquier caso, la inconstancia puede resumirse a la avaricia, a no querer perder nada, a quererlo todo y ser incapaz de elegir, lo que es un rasgo común en ambos sexos. Las célebres y clásicas contradicciones de los personajes marivaldianos cobran forma en este diálogo entre Carisa y Eglé, cuyo corazón parece estar dividido, si bien sabe perfectamente por qué desea inclinarse:

EGLÉ. — Nada me satisface: por una parte, el cambio me entristece; por otra, me complace. No puedo elegir entre uno y otro, ambos son importantes. ¿Cuál de los dos es más indispensable? ¿Debo infligirme tristeza? ¿Debo complacerme? Os reto a responder.

CARISA. — Consultadlo con vuestro corazón, sentiréis que condena vuestra inconstancia.

EGLÉ. — Ya veo que no escucháis: mi buen corazón lo condena, mi buen corazón lo aprueba, dice que sí, dice que no, está dividido, así que solo queda elegir lo más fácil.

CARISA. — ¿Sabéis qué decisión tomar? Debéis huir del camarada de Azor; venga, vayámonos, así no tendréis que luchar.

EGLÉ. — (Viendo que Mesrín se acerca). No, pero es tarde para la huida: aquí llega la lucha, el camarada se acerca [Marivaux: Escena 15].

La disputa ayuda a Marivaux a defender el regreso a los orígenes, como una especie de invitación a un retorno a la autenticidad, a obrar por uno mismo al margen de lo socialmente establecido. No obstante, resulta inevitable plantearse si realmente el ser humano es infiel por naturaleza o hasta qué punto es posible remitirse a la esencia del comienzo de la humanidad. Parece

que nuestros personajes, pese a toda una vida de aislamiento y de desconocimiento del otro, no son capaces de desvincularse totalmente del peso de la conciencia social. Esto se traduce en un deseo de justificación de la inconstancia, en lugar de asumirla como algo meramente natural, así como de la experimentación de un fuerte alivio de la culpa cuando se les comunica que se les ha pagado con la misma moneda. La reacción de Azor, cuando se entera de que Eglé y Mesrín están juntos, da fe de ello: «¡Ah, mejor, sigan! Yo ya no me preocupo por vos; espérenme, ahora vuelvo» [Marivaux: Escena 17]. A partir de este desenlace, se critican la complacencia y la incapacidad de obrar por sí mismo y asumir de forma totalmente autónoma las consecuencias de sus actos; de este modo, resulta reconfortante que otros hayan obrado de la misma manera y se opta por la comodidad a la hora de enfrentarse a un acto socialmente desnaturalizado.

A través de las veinte escenas de esta obra de teatro, hacemos un recorrido que pretende diferenciar las imposiciones sociales de lo que sucede al margen de estas, por su identidad propiamente humana. De este modo, Marivaux nos conduce a la que, para él, es la única conclusión posible: el ser humano es infiel por naturaleza, independientemente de su sexo, las personas comparten vicios y virtudes idénticas y lo único que las diferencia y conduce a que se establezcan juicios erróneos es el hecho de que las maneras de proceder de mujeres y hombres, al igual que sus caracteres, no se desarrollen de la misma manera. «Se da una antítesis manifiesta que opone la amistad entre hombres y la envidia de las mujeres» [Martin, 2006: 147].

Así pues, el autor concluye su enseñanza recurriendo a los mismos personajes que la iniciaron, el Príncipe y Herminia, como símbolos del sentido cíclico de la existencia humana, lo que determina la universalidad y atemporalidad de su obra: a lo largo de los siglos la humanidad ha sucumbido una y otra vez a las mismas trampas, se ha dejado engañar por las apariencias y ha compartido el deseo y la necesidad de amar y ser amada, elevando a lo más alto un sentimiento que, lejos de ser banal, es el motor de la existencia y hace que todos estemos al mismo nivel.

EL PRÍNCIPE. — (...) Ninguno de los dos sexos tiene nada que reprocharse, señora, los vicios y las virtudes del uno son idénticos a los del otro.

HERMINIA. — ¡Ay! Os lo suplico, alguna diferencia sí hay: vuestro sexo hace gala de una perfidia horrible, cambia a la más mínima sin siquiera buscar pretextos.

EL PRÍNCIPE. — He de admitir que la conducta del vuestro es cuando menos más hipócrita, y en consecuencia más decente: se enfrenta más a su conciencia que el nuestro [Marivaux: Escena 20].

A lo largo de *La disputa*, somos testigos de la evolución psicológica de los personajes, que pasan de estar encerrados a ser conscientes de su persona y descubrir que existen más seres de su misma condición. Marivaux nos muestra reacciones muy similares la primera vez que los personajes ven sus respectivos reflejos; se ve cómo interactúan unos con otros y cómo todos ellos desean complacer y ser complacidos. En *La disputa* se reivindica la igualdad sexual de mujeres y hombres, se defiende la naturaleza humana frente a cualquier otra matización artificiosa, y se critican las convenciones sociales, que se consideran desnaturalizadoras y pervertidoras de la esencia humana. De acuerdo con esto, Marivaux critica duramente los irreales estándares y roles de género, se pronuncia en contra de la (mala) educación social y recrimina al ser humano su incapacidad y su rechazo a la hora de eliminar una alteridad larga e injustamente atribuida a las mujeres. No en vano, como bien señaló Samia Spencer [2017]: «Aunque todos los escritores de este siglo (XVIII) trataron la figura de la mujer y sus diversos problemas, no cabe duda de que ninguno la analizó ni comprendió mejor que Marivaux»⁹.

BIBLIOGRAFÍA

AJLAN, IBRAHIM (1998): *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, tesis inédita, Université Toulouse-Le Mirail, Bibliothèque Universitaire UTLM.

⁹ La traducción es nuestra.

- ALBISTUR, MAÏTÉ Y ARMOGATHE, DANIEL (1977): *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Des femmes.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1949): *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- BUTLER, JUDITH (2005): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
- CARON, MELINDA (2014): «Les études sur la femme», *Dix-Huitième*, 46, pp. 219-234.
- D'HONDT, JACQUES (1996): *Le philosophe travesti*, Europe.
- DELON, MICHEL (2004): «De Marivaux à Rousseau», *Magazine littéraire*, 433.
- GAUDRY-HUDSON, CHRISTINE (1991): «L'absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne», *Études françaises*, 27, pp. 35-41.
- JUTRIN, MONIQUE (1975): «Le théâtre de Marivaux, une «phénoménologie» du cœur?», *Dix-huitième Siècle*, vol. 7, 1, pp. 157-179.
- LEAL, JULI (2006): *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis.
- MARTIN, CHRISTOPHE (1996): «Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme dans La Double Inconstance de Marivaux», *Littératures*, 35, pp. 57-99.
- MARTIN, CHRISTOPHE (1999): «Tentations et 'embarras de l'âme' chez Marivaux», *Revue des Sciences humaines*, 254, pp. 129-138.
- MARTIN, CHRISTOPHE (2006): «Voir la nature en elle-même. Le dispositif expérimental dans La Dispute de Marivaux», *Coulisses, revue de théâtre*, 34, pp. 139-152.
- MOYA JIMÉNEZ, VIRGILIO (2001): *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.
- RICHARDOT, ANNE, dir. (2002): *Femmes et Libertinage*, Rennes, PUR.
- SPENCER, SAMIA (2017): «La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux», *Language Quarterly*, 15, pp. 9-11.
- VÁZQUEZ, LYDIA ET AL. (2008): «Marivaux, moderne & libertin», *Revue des Sciences Humaines*, 291, pp. 27-36.
- VÁZQUEZ, LYDIA (en prensa), «La comédie mélancolique chez Marivaux», *Homenaje a Juan Bravo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VOLTAIRE (1759): *Candide, ou l'optimiste*.
- WALD LASOWSKI, PATRICK (2000): «Introduction» a *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Pléiade.