

Un cas molt particular: la dona madura al *vaudeville* francès del segon imperi

JULI LEAL DUART
Universitat de València

El Segon Imperi, o domini de Napoleó III, suposarà a França la renovació de les il·lusions perdudes per part de la classe social en auge: la burgesia. En ésser l'incipient socialisme un enemic encara massa feble per tenir-lo en compte, l'Imperi es recolzarà en un procés de desenvolupament econòmic aparentment irresistible. Nous descobriments com el ferrocarril, elements com l'urbanisme, proposen una imatge de París de *Ville Lumière*, etiquetada d'acord amb la política publicitada pel règim:

El domini de Napoleó III es recolzava en el capital financer i en la gran indústria; l'exèrcit era molt útil en la lluita contra el proletariat, però contra la burgesia era inútil, si considerem que tan sols podia existir gràcies al favor d'aquesta mateixa classe (Hauser, 1969: 79).

Existeix una ingent cultura sobre la decadència d'aquell ídol dels peus de fang, reflectida, a més, en obres com les de Balzac o Zola, principalment, amb una considerable dimensió crítica i literària, on podrem trobar referències concretes de tot un *modus vivendi* domèstic. I la burgesia, com sabem, és una classe gelosament domèstica. Eixe terreny acotat de la llar anirà canviant a poc a poc els seus costums íntims, influïnt a través de la literatura i de les modes a quasi tota Europa. França està de moda. I la burgesia dicta eixa moda i propugna unes formes artístiques, uns gèneres. Pensem que potser siga en eixe art que el mateix burgès produeix on millor podrem trobar el reflex del seu sistema de valors, de cerimònies familiars, on la presència de la dona madura cobra especial relleu. Una cultura pròpia, feta per burgesos arquetípics (i personatges com Offenbach i Labiche ho són), que trobarem immillorablement retratada als gèneres teatrals populars que omplien les sales de manera espectacular. Parlem, evidentment, de l'opereta, del melodrama i del vodevil. Si bé cap dels tres gèneres és en essència original, ja que podríem traçar línies d'influències anteriors, sí que ho són, en canvi, les fórmules i les dramaturgies, així com l'aparició de nous personatges i temes. I, si bé trobem manifestacions de la importància que té deixar-se veure a l'*Opéra* o al *Ballet* (cf. *Le Père Goriot*, de Balzac), on realment gaudirà el bon burgès és als espectacles populars on s'identifica i es diverteix. Deixant de costat el melodrama i l'opereta, pel fet que barregen el quotidià amb la fantasia, ens centrarem al gènere-espill on l'esmentada classe, que defensa la seua intimitat a preu d'or, es veu més real que deformada, i així es pot riure d'ella mateixa amb l'excusa de fer-ho del veí de butaca. Com a representants més remarcables del vodevil francès, és obligat referir-se a Labiche i a Feydeau, per la qualitat de llur producció i per les innovacions que hi aporten. Recolzats en una comicitat originada pel vertigen i la urgència del nou ritme vital, proposen una fórmula de segell cada dia més actual. El prejudici tòpic segons el qual el teatre còmic

és considerat menor front al drama o la tragèdia, aconpleix al vodevil un paper involuntàriament redemptor: el fet que el vodevil, o la farsa, siguen bàsicament còmics i comercials, fa que siguen menyspreats, la qual cosa ajuda a que s'accepte qualsevol recurs que plantegen per tal d'acomplir els seus objectius lúdics. Labiche i Feydeau segueixen les regles del joc, mostrant-nos tota una galeria de personatges fàcilment reconeixibles en tota mena de situacions compromeses. Tant l'un com l'altre troben un vast camp abonat per al seu teatre, demolint progressivament els dos pilars bàsics de la seua mateixa classe, és a dir, la família i el matrimoni, i és en eixe punt on trobem la clau de la nostra reflexió. Si pensem, a més, que la família es compon de marit, dona i fills (principalment), quin lloc ocupa la filla madura *inendossable*? I les cunyades? Les vídues? Lluny del tractament passiu o resignat que li assigna la novel·la realista, la dona madura troba al teatre còmic un altre paper que també es correspon amb una altra realitat: la de les dones que no es resignen a ser considerades una simple càrrega. Irromp amb força, doncs, una sèrie de vídues, fadrines sense remei o casades insatisfetes amb diferents necessitats, i no per això menys lògiques, que les típiques tractades fins a eixe moment. I la crueltat de les caricatures és tal que el riure esdevé reflexió. Els murmuris dels mecanismes ensolapats de *La Cousine Bette* balzaciana, de les dones ocultes a les fosques cuines, dels perillosos grills de la casa, es transformen en crits de dones que es neguen a pagar llur situació amb la soledat, encara que això es manifeste amb recursos tragicòmics. És el primer pas per mostrar l'altra cara de la moneda, canviant el tòpic de la imatge de la dona agra, rànica o vergonyant. Per què? Què ocorre amb aquelles vídues o fadrines velles que tenen poder adquisitiu? Cal dir que, al Segon Imperi, tot es pot comprar, i tothom ho sap. Per exemple, a *Les suites d'un premier lit* (Labiche, 1966: 173), dos personatges diuen el següent a propòsit de Blanche, fadrina poc afavorida de 48 anys:

PIQUOISEAU: És que... Francament... (Apart, mirant-la). Dimoni! Quina edat té ella?
TRÉBUCHARD: (Baix) Cent mil francs.

Labiche, mogut pel desig de tenir èxit comercial -en un principi-, alliberat de la responsabilitat de l'art teatral considerat *superior*, comença, per paradoxa, a dinamitar les institucions. Segons Bentley (1964: 211):

En un art com la farsa es corporitzen tals desitjos: el desig d'atacar la família i el de profanar els deus de la llar.

Eugène Labiche (1815-1888), conservador, creu de ferm en el prototip del burgès proposat per Napoleó III, i, quan s'enfonsa l'Imperi, considerarà culpable el mateix burgès, per incapacitat. El seu teatre, nascut de l'ingeni, però sobretot de l'observació directa, oferirà una visió cada cop més atroç d'un món de nous rics incultes, desidiosos i pretenciosos que practiquen el maltusianisme per avarícia (la norma era tan sols un fill, per estalviar). El resultat és, com a les caricatures de Daumier, d'una gran violència. La dona, observada des d'una òptica masculina, aconsegueix un especial protagonisme justament per eixa visió de rebuig. La tipologia femenina apareix clarament definida al llarg de les 167 comèdies de Labiche: les joves i les madures. Significativament, no hi apareix la dona vella, donada la seua nul·la importància social. La jove assumeix quasi

invariablement el paper de bé d'intercanvi. És l'objecte de desig, sempre que no interferesca una altra proposta de major valor econòmic, d'on prové l'angoixa de la mare burgesa per casar el més aviat possible les filles. Primer, per estalviar. Segon, per no haver de mantenir la càrrega inútil i improductiva, a més d'impopular, d'una fadrina vella. Labiche ens presenta, a més, un nou exemple: la casada insatisfeta, víctima del desamor o, simplement, de l'avorriment. Arribat el moment del climateri, el burgès oblida la dona i el sexe, si més no el sexe amb la dona pròpia, com ens ho mostrarà amb tota mena de detalls Georges Feydeau al seu teatre. Amb aquests ingredients, l'olla bull, com anomena Zola a una de les seues novel·les (*Pot-Bouille*, 1881-1882), se la menja l'home i l'adoben la dona, la filla i, en cas de desgràcia, la germana-cunyada fadrina, o pitjor, la filla incol·locable. L'aigua calenta, el bidet, els lavabos individuals, afavoreixen la vida en comú, però al mateix temps accentuen la incomoditat de les relacions, on la intimitat és necessària. La fadrina vella és conscient de la repulsió física i econòmica que desperta, i, en lloc de la submissió, Labiche ens la presenta en fase de reacció, de no acceptació del personatge assignat. Al vodevil, la *matxutxa* tractarà per tots els mitjans de cobrir les seues necessitats personals, sense por al ridícul. Ha d'aconseguir un marit siga com siga, o, si més no, un respecte. La crueltat de les situacions és matisada pel riure, i obté un efecte contrari, és a dir, una lectura actual que mostra la humanització del model. El mateix succeirà amb la vídua, aquesta amb diners, que no parpelleja si es dona el cas d'haver de comprar un marit. Proposem uns exemples que ens semblen aclaridors.

LA FADRINA VELLA

Dels nombrosos exemples que apareixen a l'obra de Labiche, ens centrarem als cinc que trobem més significatius, en tant que sintetitzadors dels trets comuns de tots els altres. Dos d'ells, *Les Conseqüències d'un primer llit* i *Les Noces de Bouchencoeur*, ens presenten respectivament el tipus de la fadrina vella i de la vídua. Són també com una mena d'esborranys dels tres exemples més reeixits a tots els nivells: Leònída a *La Cagnotte* (*La Vidriola*), Mme Champbaudet a *La Station Champbaudet* (*L'Estació Champbaudet*), i Loïsa a *Le Prix Martin* (*El Premi Martin*). En primer lloc, el denominador comú dels personatges és la no conformitat amb la realitat, traduïda en la no acceptació del propi físic i de la pròpia edat. La necessitat d'aturar el temps farà que la fadrina vella s'esforce en mostrar una aparença jove. Per aparença volem dir aspecte, cara, pell, manera de caminar i de gesticular, la roba que ha de dur, o els colors emprats. És molt significatiu, per exemple, el simbolisme constant de còfies, capells, llaços, color rosa o blau, detalls en teoria reservats a les jovenetes. L'exigència d'augmentar l'atractiu fa que la fadrina vella patisca una regressió, on confon l'adolescència amb el pansiment, establint una el·lipsi on la pubertat s'equipara atàvicament amb la menopausa. Amb tot això, lluny d'aparèixer com a personatges introvertits com els representats per la novel·la realista, Labiche, i després els seus seguidors, ofereix retrats femenins cruels, però vius i autèntics. La confusió climateri-segona joventut causa un desfasament irònic. La manera de parlar i de veure's a si mateixa contrasta amb la vertadera edat i aspecte de l'actriu que representa el paper, provocant el riure. A *La Vidriola*, Leònída, que supera la cinquantena i és germana del terratinent Champbourcy, no es resigna a la seua condició de fadrina, i fa més de quatre anys que publica un anunci per paraules a la secció de contactes d'un diari. El dit anunci

és llegit en veu alta per un dels assistents a les eternes partides de cartes (Labiche, 1966: 233-234):

BAUCATIN, llegint: «Una senyoreta de bellesa severa, però amb una majestat que no exclou la gràcia, disposant d'una renda de cinc mil francs invertits en accions de ferrocarril, desitjaria unir-se a un home honrat, vidu o fadrí, dotat de bona salut, caràcter alegre i edat poc avançada. No es miren els diners. Acceptaríem viure a un poble ben situat. Adreçar-se a l'apartat X... Franquejar.»

CHAMPSBOURCY: Ah, ja conec eixe anunci. Fa més de tres anys que també ix al meu diari...
[...]

BAUCATIN: Com s'entén que una dona s'anuncie a un diari així, menyspreant tot pudor.

LEÒNIDA: No trobe cap mal en això. Sovint, una pobra dona vegeta oblidada en un trist racó de províncies... A un altre racó respira, potser, ignorat, l'ésser malinçnic que deu fer la seua felicitat. La publicitat els apropa...

El tò cursi contrasta amb l'autodefensa apassionada i la brutalitat amb la qual els altres personatges es relacionen amb ella. Observem que la seguretat que dóna a Leònida la seua posició econòmica és la base que explica l'absència de sentit del ridícul. Qualsevol mitjà és bo per obtenir el fruit desitjat: la mentida, la venjança o el xantatge. Leònida enredrarà tots els jugadors habituals a l'hora de decidir quina cosa han de fer amb el fons comú acumulat durant dos anys. Cal anar a París. Intrèpida, Leònida vol viatjar, conèixer el ferrocarril i, sobretot, l'únic galant que ha respost mai als seus anuncis. A l'acte IV de la mateixa obra (Labiche, 1966: 257), Cocarel, agent matrimonial, llig un bitllet on la «bella» Leònida s'autopresenta:

COCAREL, llegint: «Jo, vindre a les vuit... Jo... Commoguda... Jo, no dormir.» Parla en negre! Què no serà mulata? Vejam el seu dossier. (Treu un paper i llig) «Sóc morena.» En tal que no siga negra del tot... Són molt difícils d'endossar. [...] «El meu front és pàl·lid.» Ah, és blanca! (Llig) «Una tendra malinçnia, templada per una suau alegria, brilla als meus ulls. Sóc de modals distingits, sense afectació. No puc parlar del meu cor, però, des de la meua infantesa, m'he dedicat a cuidar d'un germà més vell que jo. Un vell amb gota, avar, repugnant. I mai cap lamentació ha sortit dels meus llavis de rosa...»

Assenyalarem que, a l'acte anterior, la nostra heroïna ha estat utilitzada, donada la seua obesitat, per tancar una obertura en la paret. Finalment, disfressada, de matinada, es veu reduïda a una màscara de si mateixa, exposada a les burles d'un grup de xiquets. El final aparentment feliç de l'obra es tanca tantmateix sense esperances per a Leònida, a la qual li espera la rutina que ja hem vist al principi, lluny de la ciutat, «Letja, vella i eixuta», com la descriu el seu germà Champbourcy.

Seria massa fàcil concloure que es tracta d'una actitud misògina per part de Labiche, tot i considerant -i eixe seria un altre punt de reflexió ben distint- que el nostre autor també exposa els personatges masculins madurs a semblants processaments de degradació. Com afirma Roger-Henri Guerrand (1985: 257):

[El vodevil] Té per funció descarregar, mitjançant la burla, la vaga ansietat aguditzada per la confusió-identificació dels models.

LA VÍDUA

El cens francès de 1851 ens indica que el 34% de les dones són vídues. Lluny del comportament de la vídua pobra, la burgesa apareix indefectiblement com propietària, o hereva. Regent d'una pensió, ama d'un negoci, segura de la seua renda i de la seua posició, assumeix el paper de maleïda que li atorga la societat. La popular «Mata-homes» de la tradició proçaç assoleix tota una importància al vodevil de Labiche. El burgès mitjà representat en aquest teatre -i per al qual es representa- tem la vídua per la seua experiència, per la seua edat, per la llibertat de moviment i de pensament a l'hora d'actuar o d'amar.

Però, per damunt de tot això, respecta i enveja els seus diners. La relació vídua-petit burgès apareix aleshores com una variant derisòria del mite de Iocasta i Edip. No oblidem que la psicoanàlisi ja és coneguda, com es manifesta a *Mesdames de Montenfriche* (Labiche, 1966: 250):

«El destí.. El destí fatal. Aquell que va dur Edip cap a...
El fill de Iocasta?
Home, ell la creia donzella.»

El to jocós exorcitza un bon nombre de fantasmes. La vídua, conscient del seu poder, arriba a límits insospitats, per la qual cosa el possible futur marit-fill, possible objecte de desig, la neutralitza amb la mentida o la humiliació. La violència de les situacions resulta insòlita. Vejam de quina manera, en *Les Noces de Bouchencoeur*, narra el propi Bouchencoeur el seu romanç sentimental amb la vídua Mouchette (Labiche, 1966: 269):

GRANDCASSIS: Senyor... Tinc un defecte. Pitjor encara, un vici! M'encanten els bollets d'un cèntim, calentets!

BOUCHENCOEUR: I a mi les prunes en aiguardent. No veig cap mal en això...

GRANDCASSIS: Espere el que segueix. Cada matí, anant a la fàbrica del Gas, em parava davant d'una botiga, prop de Sant Denis. Pagava el meu cèntim, tragava el meu bollet. Tot conforme! Però heus ací que, un dia... Busque en la meua butxaca... Estavem a 31. Ni una moneda [...] La venedora, una morena forta, no massa jove, va i em diu, melosa... «Senyor, no s'apure, pague'm a la setmana.»

BOUCHENCOEUR: Quina gran dona!

GRANDCASSIS: Espere el que segueix. Poc després ja pagava al mes... En acabant, al trimestre. Regalava bollets a tot el món. Als transeünts, als imbècils. A vosté mateix, si haguera passat per allí...

BOUCHENCOEUR: Oh, estimat amic...

GRANDCASSIS: Al cap de tres anys, la vídua Mouchette... La meua pastissera... Em va fer entrar per la porta de darrere, i em va donar una nota: 24.623 bollets. Total, 12.031 francs, quinze cèntims...

BOUCHENCOEUR: Sense beguda ni res!

GRANDCASSIS: Vaig caure agenollat, li vaig revelar la meua misèria. [...] Em va passar la seua grossa mà pels cabells i em va dir: «Senyor Grandcassis... No li amagaré que guardo un cert sentiment per vosté des del primer bollet. Sóc vídua, acceptaria vosté la meua mà?» [...] I afegí: «Cas de haver cap problema per a eixe casament, em veuria obligada, per tindre la meua comptabilitat en regla, a portar-lo a la presó de Clichy.»

BOUCHENCOEUR: Clichy!

GRANDCASSIS: Atrapat com una mosca en una teranyina! Vaig tindre la debilitat d'acceptar.

BOUCHENCOEUR: Quina joventut! Es comença per un bollet, i s'acaba amb una mandonguilla!

La virilitat humiliada de tots els Grandcassis del món es venja amb l'autor, que sotmetrà la vídua a tota una sèrie de vexacions psíquiques i físiques. El futur novençà no s'atreveix a donar el «Sí», i hi haurà tres temptatives de casament, encara que els banquets corresponents sí que es celebren (Labiche, 1966: 269):

BOUCHENCOEUR: És una canallada, però és nutritiu!

La vídua, per la seua part, no pot controlar les seues reaccions. La urgència del seu desig es tradueix en la urgència de les situacions, on el *delirium tremens* justifica el control del correu, les mentides i les amenaces (veure també *Les Consequències d'un primer llit*, de 1852), on el jove es casa finalment amb la vídua perquè no pot suportar la duresa de la vida en la presó.

La vídua Mouchette, seguint amb *Les Noces de Bouchencoœur* (Labiche, 1966: 286), desenganyada, opta en un moment determinat per la solució de moda: el suïcidi.

CRIADA: La senyora ha cridat?

MOUCHETTE: Porte'm un té, i un fogó de carbó encés.

CRIADA: Un fogó?

MOUCHETTE: Per al té.

CRIADA: La senyora desitjarà sucre?

MOUCHETTE: No! Res de sucre! Vaja! (La criada ix) Ja no hi ha sucre per a mi en aquest baix món! Demà es llegirà el meu nom a La Gasetta, als succeïts! Al costat dels xiquets que traguén mixtos sense parar, per imprudència...

La temptativa de suïcidi falla per un defecte a les instal·lacions de l'hotel, i està a punt de morir asfixiada tota la comitiva del casament. Com és habitual al teatre de Labiche, un fals final feliç tracta de restaurar l'ordre tradicional, però l'espectador sap -com Grandcassis- que s'ha de tenir por a les vídues fogoses i a les seues tendreses maternals. Sexe, repressió i violència, menjar unit a verí, riure a terror, la vídua Mouchette, com també la millor de les vídues de la seua producció -Madame Champbaudet-, ens fan entrar als racons més íntims de l'alcova de la mà del nostre autor. Escenes de degradació, maquillatges equivocats, postissos, gelen i neutralitzen el calor de les vídues.

A *L'Estació Champbaudet*, la protagonista, 45 anys, poc afavorida, comença la seua *toilette* (Labiche, 1966: 87):

MADAME CHAMPBAUDET: (Dreta, mirant-se a un espill de mà) No és per afalagar-me, però hi ha matins, qual el cel és pur... Quan ja he acabat la meua toilette... Hi ha matins on em donaria com a màxim... Com a màxim, trenta anys. La meua còfia menuda m'orna com una joia.. Semble una floreta...

Però la realitat és ben distinta (Labiche, 1966: 94):

MADAME CHAMPBAUDET: (Sola, agitada) Eixe home m'exaspera, m'ofega. Necessite aire... (S'equivoca i s'aventa amb el postís de cabell).

TACAREL, entrant: Senyora, mil perdons.

MADAME CHAMPBAUDET: Ah, cavaller. Si vosté haguera estat ací... M'hauria defensat. Una pobra dona sola! (Se n'adona del postís) Oh!... (Dissimula) No és meu. És per a una amiga meua del poble... Ha tingut problemes... Espere'm ací, tinc mil coses per a dir-li... (Ix, parla

a soles) Faig malament enganyant-lo? No... Quan ens casem, li confessaré totes les meues xicotetes aneixions...

La pèrdua del cabell, relacionada amb la menopausa, els postissos, el maquillatge, humilien la pobra Champbaudet, que desitja el jove Tacarel, el qual, amb l'excusa d'erigir un mausoleu al difunt marit, utilitza la casa de la vídua com a pretext-estació per visitar la seua amant, que viu al pis de dalt. Madame Champbaudet, gran creació de tipus femení, apareix envoltada de tota una *parafernàlia* d'objectes: piano, gàbia amb lloro, cosmètics... relacionats intrínsecament amb la dona conscient d'arrapar la seua última oportunitat. Sense oblidar, com diuen els germans Goncourt, que el piano acomplia per a les dones solitàries la mateixa funció que l'*haschich*. Els instruments i animals domèstics juguen un paper eminentment psicològic, essent antidòts contra els vapors i alteracions nervioses típics del climateri. La virulència del retrat es compensa, com hem dit adés, a l'hora de retratar el personatge masculí equivalent. Per exemple, a *Les Noces de Bouchencoeur* (acte 3, escena IV), ens mostra el vell Bouchencoeur maquillant-se, pintant-se les venes del rostre, símbol de potència sexual, pentinant-se la calba, o ficant-se la dentadura postissa. La iconografia de la vídua reflexiva, subtil i refinada del segle XVIII, apareix així mediatitzada per la vulgaritat de la nova classe devota dels diners.

LA CASADA INSATISFETA

L'esposa hi apareix retratada invariablement com quelcom de submís, estúpida, relegada a la lloança constant del marit, rei de la llar, però a qui ridiculitza quan cal per venjar-se. Mare que desitja (o necessita) col·locar la seua filla, és impensable veure en ella algú que, arribada la maduresa, experimente la necessitat de viure una higiene sexual. El sexe no és factor essencial per als interessos familiars. Per això, l'aportació del vodevil de Labiche consisteix a mostrar la casada que, havent superat la barrera dels quaranta, és víctima de la rutina i sospira per noves experiències-il·lusions. Tota una proposta que trobarà continuïtat en Feydeau i tants altres, per no citar casos dins del nostre context, com puguen ser exemples insòlits en alguns sainets d'Eduard Escalante (1832-1895), o exemples de tragèdia *grotesca* de Carlos Arniches (1866-1946), on, més o menys contemporàniament, apareixen tipus femenins semblants al seu incorformisme i originalitat, punt que requeriria per si mateix tot un estudi profund.

Tornant a Labiche, el mateix Flaubert, en la seua correspondència amb George Sand, lloa l'obra *El Premi Martin*, equiparant-la amb el millor Molière. El personatge de Loïsa, protagonista de l'obra esmentada, parent còmic de Madame Bovary, obri la veda a tota una cohort d'esposes madures, insatisfetes, que, ja en ple naturalisme, saben que els esvaniments i les crisis histèriques tenen causes concretes. I els tranquil·litzants, sals i làudanum troben el seu nom autèntic. Martin juga una partida de dames amb el seu amic Agénor, partida que, podríem dir, dura anys, amb els seus mateixos tics i paraules. Martin ignora que Loïsa, la seua dona, boja d'avorriment, manté una relació clandestina amb el seu millor amic i company de joc. L'adulteri és presentat com una necessitat de sublimació per Loïsa: física, per als seus nervis, i mental, per a la seua imaginació delirant. En la necessitat de viure un món distint, Loïsa, caricatura d'Emma Bovary, parla com una heroïna tràgica de melodrama romàntic, que s'obstina en veure el seu decrepít amant com al príncep

blau. Al mateix temps, l'amant, fart d'una relació que li planteja problemes de lleialtat amistosa, tracta de trencar. Endebades li mostra la seua perruca tenyida, la seua dentadura postissa per desmitificar la seua imatge. Hernández, parent procedent d'Amèrica, hi apareix com un *Deus-ex-Machina* oportú, ardent de desig per Loïsa en veure-la. Descuberta la trama completa, Martin decideix una venjança *refinada* que constitueix una de les reaccions més osades que haja plantejat el gènere de la comèdia: el marit ofès regala l'esposa infidel a l'amant fogós, preferint la tranquil·litat de l'amistat i l'eterna partida de dames. Amb *El Premi Martin* (1876), Labiche obri una altra porta: la del tema de la infidelitat a la inversa. La nova jurisprudència considera la infidelitat femenina un pecat menor, igual que la masculina. La dona casada descobreix el seu desig, o els seus impulsos, els reconeix, i utilitzarà les mateixes armes que el marit. *La Clau* (1877), última peça de Labiche, planteja sòrdidament eixe joc impregnat d'interessos. Agathe Rinçonnet sap que el seu marit, M. Rinçonnet, l'enganya des de fa anys. Com que posseeix la fortuna del matrimoni per herència, així com la clau de la caixa forta, el sotmet a la humiliació d'haver de demanar els diners. Al mateix temps, Rinçonnet s'assabenta: Agathe té un amant. Després d'una sèrie de peripècies on la imaginació de l'autor brilla amb el to del cinisme, el marit dóna el seu consentiment a canvi d'utilitzar la clau, símbol ja massa conegut a la literatura eròtica. Desenllaç amarg i amoral que anticipa les comèdies corrosives de Noël Coward, que va suposar un fracàs per a Labiche, el qual, en ser incapaç de rebaixar la ferocitat dels seus retrats, es considera desorientat, o cansat, i deixarà d'escriure definitivament. El seu llegat és tot un retaule de tipus i conductes femenins que, per efecte bumerang, humanitzen particularment la dona madura. Presentada en principi com a caricatura ridícula, es revela perillosa per transgressora, per emprendora, intel·ligent i decidida. Curiosament, donat que Labiche sol deixar els finals en aparent suspensió de felicitat transitòria, obrint interrogants i sense solucions concretes, sobretot per als tipus de dona comentats, l'espectador actual connecta amb ella precisament per ser el personatge normalment més simpàtic; o més digne de comprensió. El riure negre desperta més aviat somriures que riure franc, i els càstigs als quals són sotmeses les dones majors provoquen sentiments de recolzament. A l'època, la tècnica de les actrius del *Palais Royal* feia la resta del treball. Lluny de l'opinió tradicional, les grans actrius còmiques de Labiche -i les actuals- basen el seu treball en l'apariència invariablement seriosa amb què s'enfronten a tot un fum de desgavells. El fet de viure transcendentalment les situacions còmiques produeix l'efecte realment hilarant. Pensem que, durant el període de producció de Labiche (1838-1877), les reaccions femenines eren identificades com a manifestacions histèriques, malaltia recentment descoberta. Les actrius dramàtiques, Sarah Bernhart per exemple, incorporen al seu repertori gestual els tics amb els quals la medicina analitza i defineix les crisis menopàusiques, o, si més no, els trastorns psicològics tinguts com a conseqüència de la fisiologia sexual de la dona. Les tesis en boga del doctor Charcot subratllen tals creences. A l'hospital de la Salpêtrière, Charcot realitza entre 1862 i 1893 els seus famosos experiments-sessions, on les malaltes representen davant d'especialistes els símptomes dels seus atacs. La jove violada, l'esposa submissa que de cop esdevé ninfòmana, dones que en ple climateri pateixen crisis violentes provocades per la repressió, ofereixen un calidoscopi de gestos i ganyotes recollits en petits psicodrames on les pacients reviu el seu món intern. A poc a poc, un públic morbós comença a acudir amb motivacions diverses

a les sessions. Metges i estudiants es veuran incrementats amb una multitud de pintors, novel·listes, actors i actrius que, en plena moda del naturalisme biològic, volen ser testimonis de l'avanç de la psicologia. Les grans obres tràgiques del teatre, en veure aquelles manifestacions, on sembla que de vegades resultava difícil distingir entre els vertaders atacs i l'ànima de protagonisme, incorporen tremolors de llavis, boques torçudes, parpelleigs, espasmes, crits, respiracions entretallades o ritme corporal insòlit, a les grans escenes dramàtiques de les Gautier, Médée o Phèdre del moment. Per això es revaloritza també la sobrietat utilitzada per Eleonora Duse, o les actrius de vodevil, que treballen el matís del contrast entre el drama que viuen i la farsa que veu i sent el públic. La capacitat de joc basada en la imitació de models identificables desperta, a més, la complicitat amb el públic. Per això, si repassem els repartiments de les obres de Labiche o Feydeau, observarem que hi són habituals una sèrie de noms que es repeteixen, quan no escriuen directament per a tal o qual actor o actriu que assegura d'entrada l'èxit de la interpretació. Feydeau arplegarà durant els anys de la *Belle Époque* els temes i els personatges on els deixa Labiche, és a dir, a l'infern del matrimoni burgès, enriquint el repertori amb l'aparició de la *Cocotte*, prostituta de luxe o artista de moral flexible, transgressora pel seu desvergonyiment: *La Dame de Chez Martin* (1899), *Occupe-toi d'Amélie* (1908). Les cerimònies i els costums domèstics han canviat. La dona burgesa ix al carrer, freqüenta els grans magatzems, és més promíscua amb les classes inferiors i assisteix als teatres amb o sense els marits. Es prepara el decorat de l'adulteri o del *ménage à trois* consentit. Segons M. Perrot (Corbin, 1991: 257),

Anar a riure's amb Feydeau, del braç de la dona, exorcitza l'amenaça del vici confortable, els efectes disolvents del qual atempten contra la família.

El personatge de la dona burgesa madura pren diferents camins que, encara que procedents dels comentats, hauríem de buscar en l'alta comèdia posterior a la *Belle Époque*, o als il·lustres exemples del primitiu drama contemporani. La dona, recolzada per noves alternatives de vida, tractarà de vèncer el fantasma de la soledat amb nous mitjans. Seria injust no citar, doncs, la tancada de porta de Nora a *Casa de Nines* d'Ibsen, amb totes les perspectives que comporta. Com també són fonamentals totes les dones del teatre rus (Txekhov, Gorki), que lluiten contra la situació on la societat les relega. Les burgeses de Noël Coward, les de Tennessee Williams, serien clares mostres de com les actituds i els models teatrals van essencialment units a la metamorfosi de tota una classe social.

Citarem a mena d'epíleg un breu fragment de Labiche, procedent de la seua farsa satírica *L'Amour*, paròdia de *L'Amour* de Michelet, famosa bíblia domèstica sobre usos i costums amorosos de l'època. Reflexionem com, en utilitzar el delicat matís entre paròdia i tendresa, obté uns resultats que van més enllà del que es poguera pensar a partir d'una lectura ràpida. Anatolie, fadrina vella, llig d'amagat l'esmentat llibre i comenta, a soles:

ANATOLIE, sola: Què ben escrit està tot aquest capítol sobre el rejuveniment de l'amor! I aquest altre? «No hi ha cap dona vella» (Exaltada) Caldria escriure aquesta frase en lletres d'or al pit de tots els homes! I aquesta pàgina! (Llegint) «Tiziano pinta preferentment les dones de trenta anys, Rubens arriba amb facilitat a les de quaranta, o potser més encara!» (Repeteix) O potser més encara! (Llig) «Van Dyck no coneix límit d'edat!» Oh! Ah! Van Dyck! Eixe és el meu home.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARIES, P. i G. DUBY (1991): «Historia de la Vida Privada», VIII, Madrid, Taurus.
- BENTLEY, E. (1964): *La Vida del Drama*, Buenos Aires, Paidós Studio.
- CORBIN, A. (1991): «Historia de la Vida Privada», VII, Madrid, Taurus.
- GUERRAND, R.- H. (1985): *Les Lieux, histoire des commodités*, París, Champion.
- HAUSER, A. (1969): *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama.
- LABICHE, E. (1966): *Oeuvres Complètes*, París, Au club de l'Honnête Homme.