

# On nous a dit : « Soyez gais ! », o, en otras palabras, de la *fête* a la *défaite*

Juli LEAL

*Universitat de València*

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 157-174, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

El título de nuestra comunicación reproduce el primer verso del primer acto de *La Périchole*, opereta de Offenbach, muestra representativa por antonomasia del espectáculo rey con el que se identifica la llamada *Fête Impériale*, o , en otros términos, la vida social, política y cultural de la clase social adinerada del Segundo Imperio bajo la égida del emperador Napoleón III, que, como sabemos basa en la imagen, la cultura de la ostentación y el exceso, su mejor medio de autopublicidad, después de conseguir el poder mediante el sonado y tétrico golpe de estado de 1870. París, Ville-lumière, opereta, espectáculo y dandismo mal asumido, será un torbellino de vértigo de la ociosidad que tiene en el triángulo *société*—ser alguien o aparentarlo— espectáculo, un resumen de la conducta requerida por las exigencias del escaparate sociopolítico que necesita el Imperio para ofrecer una imagen fetiche a la Europa del momento. En los versos que reproducimos de Offenbach se alude, en la versión de *La Périchole* de 1868, a la necesidad de la celebración citada. Es más, se alude a la obligación de divertirse convertida en norma de conducta:

CHCEUR: Du vice-roi c'est aujourd'hui la fête,  
célébrons-la ;  
D'autant que nous sommes, à tant par tête,  
payés pour ça.  
On nous a dit : « Soyez gais,  
Criez !... Si vous criez bien,  
Tout le jour vous boirez frais,

sans qu'il vous en coûte rien ! ».<sup>1</sup>

Y, es a partir de nuestras reflexiones sobre esta curiosa manera de comenzar *La Périchole*, muestra particular y representativa de un momento, 1868, a dos pasos de la debacle de 1870, que nos hemos ido encontrando con un fenómeno que revela aspectos muy interesantes sobre lo que la perspectiva actual nos deja entrever acerca de como aparece reflejada la *Fête* en el espectáculo, las formas parateatrales, y en la misma narrativa del Segundo Imperio, lo que suscita una propuesta que nos parece, cuando menos, digna de varios interrogantes. Veamos: es evidente que Offenbach y sus libretistas Meilhac y Halévy establecen en *La Périchole* un paralelismo diáfano entre el susodicho *Vice-roi* de un hipotético Perú de –nunca mejor dicho– opereta, y Napoleón III. Aparte de otros ejemplos que más tarde comentaremos, nos preguntamos a modo de introducción: ¿Era inocente el tono vitriólico con que Meilhac, Halévy y Offenbach dejan entrever su escepticismo frente al inminente desastre del ídolo de los pies de barro? No deja de ser curioso que el testimonio más completo sobre la miseria sobre la que se edifica la Fiesta Imperial lo encontremos en *Nanay La Curée*, dos eslabones imprescindibles de los Rougon Macquart de Zola, por supuesto, pero Zola comienza su magna obra en 1871, o sea, *después de...* De Zola, que detesta a Offenbach, y se muestra severo frente a lo que él considera sólo superficialidad. Por ello, Zola, con tintes sombríos, de denuncia directa, refleja el ambiente del momento con su doble metáfora sobre el París de la reurbanización, símbolo del Imperio. Rénée, imagen del París emergente y deslumbrante será el reverso de la moneda que se completa con la contrafigura de la puta Nana (1880). Ambas, como París, acaban pagando por su frivolidad. Pero, sorprendentemente, los términos *Présentiment, peur, excés, fatigue, vide*, que aparecen en los testimonios zolianos, se encuentran también demasiado frecuentemente en otros textos contemporáneos de autores que viven cada uno con un protagonismo su participación, o su rechazo, en la fiesta cotidiana. Por una parte, los Goncourt, en su famoso diario nos proporcionan un inventario riquísimo al respecto, pero –y esta es la paradoja– también lo encontramos, con más incidencia crítica todavía en autores considerados entonces como la quintaesencia del teatro comercial de la época: Monnier, Labiche, y Offenbach, si tenemos en cuenta que autores

---

<sup>1</sup> Offenbach, Jacques; Meilhac, Henri y Halévy, Ludovic, *La Périchole*, Acte I, Chœur de Fête, Libreto reproducido en *L'Avant-Scène de l'Opéra*, 66, París, 1984, pp. 22.

como Dumas hijo o Emile Augier eran considerados de mejor tono y más trascendentes, dedicados al drama social. Y es aquí donde surgen nuestros interrogantes. El primero: ¿Cómo refleja el teatro del Segundo Imperio la *Fête*, si es que la refleja? En el caso contrario, el teatro del momento, necesidad de primera mano para la alta burguesía y aristocracia, ¿nos sirve hoy de testimonio sobre el contexto? Creemos que sí, pero no precisamente el magnificado por el público que consideraríamos selecto.

Para clarificar nuestra trayectoria recurriremos a ejemplos de crítica sin ambages, efectuando luego un viaje a la inversa para sumergirnos en el auténtico torbellino, donde hoy percibimos una alerta que nos resulta muy próxima. La diferencia estriba en que quizá Zola habla, como ya hemos dicho, *después de*, aunque sea después de muy poco, o, posiblemente que, como hasta hace muy poco, la ironía, el humor iban estrechamente ligados a la clarificación de menor estupidez, o inocuidad.

En *La Curée*, (1877) novela centrada en pleno proceso de especulación salvaje, metáfora lúcida y espléndida sobre el Segundo Imperio, Renée es definida por su yerno de la siguiente manera:

[...] Tu dépenses plus de cent mille francs par an pour ta toilette, tu habites un hôtel splendide, tu as de chevaux superbes, tes caprices font loi, et les journaux parlent de chacune de tes robes nouvelles comme d'un événement de la dernière gravité ; les femmes te jalouent, les hommes donneraient dix ans de leur vie pour te baiser le bout des doigts. Est-ce vrai ? [...] Va, ne sois pas modeste, poursuivit Maxime ; avoue carrément que tu es une des colonnes du Second Empire. Entre nous, on peut se dire ces choses-là. Partout, aux Tuileries, chez les ministres, chez les simples millionnaires, en bas et en haut, tu règues en souveraine. Il n'y a pas de plaisir où tu n'aies pas mis les deux pieds, et, si j'osais, si le respect que je te dois ne me retenait pas, je dirais. [...] Je dirais que tu as mordu à toutes les pommes.

Elle ne sourcilla pas.<sup>2</sup>

Definición que, completada con el comentario de Mitterand según el cual *La Curée* sería como un

Paris-femelle, grisée, possédée, violente par Saccard, et Paris s'incarnant dans la figure métonimique de Renée, fille du fleuve et de l'île, et comme le fleuve emportée le long d'un flux sans retour.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Zola, Émile, *La Curée*, Paris, Livre de Poche, 1984, pp. 19-20.

Zola en su texto y Mitterand en su conclusión ofrecen un certero retrato robot de la representación icónica del Segundo Imperio y sus imponderables. Zola, partiendo del esquema que Balzac aplicó al análisis de la sociedad de la Monarquía de Julio expone el salto cualitativo que define el afán de ostentación de la burguesía capitalista que apoya a Napoleón III. El cuadro se completa además con *Au Bonheur des Dames* (1883), y *Pot-Bouille* (1882) donde se atan todos los cabos. Volviendo al arquetipo casi mítico de Rénée, observamos que la imagen de la mujer ideal, adorada por los hombres, envidiada por las mujeres, debe tener cien mil francos de renta al año para su *toilette*, los mejores caballos, –lo que comporta las cuadras, mantenimiento, etc.– vivir en un hotel espléndido, mantenerse en el candelero de la actualidad estrenando constantemente nuevos y más lujosos modelos para merecer artículos en los periódicos. Este cuadro de curiosa actualidad se completa con el hecho consecuente y fundamental de reinar en *souveraine* entre ministros y millonarios. Haber mordido antes en *toutes les pommes*, es un requisito para haber adquirido experiencia en un estatus anterior que hay que olvidar cuanto antes. Y se olvida con el lujo insensato, con el derroche. Según Hauser,

El Segundo Imperio es inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos técnicos, en la construcción de ferrocarriles y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos. [...] La demanda de artículos de lujo, y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca.<sup>4</sup>

Rougon representará al burgués enriquecido que, una vez convertido en Saccard, trata de olvidar sus orígenes. El objeto será la rapiña de París en general, con la mediación de la especulación puesta en bandeja por Hausmann, y la posesión del *bibelot* de lujo, en este caso Rénée. Muerto el Antiguo Régimen, la nueva clase privilegiada hará del lujo un lema de vida que generará la célebre *Fête Impériale*, edificada sobre unos cimientos demasiado provisionales. La fiesta se convierte en necesidad, pero, sobre todo en obligación. No se va al espectáculo para disfrutar de él, sino para ser visto en él. La filosofía de la ostentación

---

<sup>3</sup> Mitterand, Henri, Prólogo a Zola, Émile, *La Curée*, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ed. Guadarrama, T. III, p. 79.

es observada por Zola con la misma lucidez con que Balzac nos mostraba a toda una cohorte de personajes prisioneros de las apariencias. Una vez París haya sido devorado, vendrá Bismarck. Rénée, utilizada, tendrá su fin de muñeca rota. Con una novedad. Rénée vive con angustia su proceso. En Zola nadie se divierte. Se vive con aceleración. En ese proceso, lejos de nuestro propósito enumerar las manifestaciones externas típicas como las Exposiciones, los avances en la tecnología, moda, transportes, iluminación, higiene, etc., nos limitaremos a recordar que, en ese período en que todo es espectáculo, el teatro constituye, aparte de un lugar idóneo para, como dice Berthier en su estudio sobre Balzac, *To be seen*.<sup>5</sup> Y es aquí donde empieza la paradoja que da pie a nuestro trabajo. Una vez observado sucintamente el teatro, repertorio, autores, que se representan durante el Segundo Imperio, nos referimos, claro está, al que se representa en los escenarios, encontramos algunos aspectos curiosos.

En principio, gozan de prestigio determinados géneros que poco tienen que ver con la vida cotidiana, y quizá sea ésa la clave, a la cabeza de todos ellos, la ópera. Empezando por el edificio. Teniendo en cuenta que en la ópera, género que gozaba ya de ser tenido por la quintaesencia del buen tono, son tan importantes los entreactos, las entrevistas en los palcos, y las despedidas, el hecho de que los teatros de ópera tengan unas características arquitectónicas descomunales –sinónimos de lujo supuestamente aristocrático, nos encontramos con detalles significativos. Primero, el repertorio suele ser invariablemente el mismo. El nuevo rico del II Imperio, casi analfabeto, no soporta las innovaciones, por tanto se venera lo ya conocido, o lo asequible– Meyerber, por ejemplo, que, como el único estilo arquitectónico del II Imperio, es *Pompier*, o, como también se le llama en múltiples críticas, sería más justo llamado estilo *Rentier*, sinónimo de hortera, y falta de originalidad. La base consiste en la abundancia, sin importar la mezcla heteróclita de los distintos estilos, siempre que brille o destaque, produciendo resultados tenebrosos, que no dudaría en asumir cualquier programa basura de nuestra televisión actual. Veamos, por ejemplo, un detalle del *hôtel*, palacio particular de M. Saccard, concretamente el comedor en ocasión de una cena de etiqueta:

---

<sup>5</sup> Berthier, Philippe, *La Vie Quotidienne dans La Comédie Humaine de Balzac*. Cap. « La Vie Élégante », St. Armand, Hachette, 1998, p. 148.

La salle à manger était une vaste pièce carrée, dont les boiseries de poirier noirci et verni montaient à hauteur d'homme, ornées de minces filets d'or. Les quatre grands panneaux avaient dû être ménagés de façon à recevoir des peintures de nature morte ; mais ils étaient restés vides, le propriétaire de l'hôtel ayant sans doute reculé devant une dépense purement artistique. On les avait simplement tendus de velours gros vert. Les meubles, les rideaux et les portières de même étoffe, donnaient à la pièce un caractère sobre et grave, calculé pour concentrer sur la table toutes les splendeurs de la lumière.<sup>6</sup>

Según nuestra opinión, es en este tipo de descripciones donde Zola se limita a recrear sin intención crítica donde , por la pura mediocridad de la descrito, y sin tomar partido por ello, el autor alcanza una corrosividad superior al excesivo maniqueísmo puritanista que podemos encontrar, por ejemplo, en *Nana*, a la hora de condenar a Offenbach en clave. Siguiendo con el comedor de *La Curée*, no podemos resistirnos a la tentación de reproducir la estampa que ofrece la mesa misma, templo de la ceremonia gastronómica:

Sous la clarté crue du lustre, la table, entourée de chaises dont les dossiers noirs, à filets d'or, l'encadraient d'une ligne sombre, était comme un autel, comme une chapelle ardente, où, sur la blancheur éclatante de la nappe, brûlaient les flammes claires des cristaux et des pièces d'argenterie... [...] Un admirable surtout d'argent mat, dont les ciselures luisaient, en occupait le centre; c'était une bande de faunes enlevant des nimphes; et, au-dessus du groupe, sortant d'un large cornet, un énorme bouquet de fleurs naturelles retombait en grappes. Aux deux bouts, des vases contenaient également des gerbes de fleurs; deux candélabres, appareillés au groupe du milieu, fatis chacun d'un satyre courant, emportant sur l'un de ses bras une femme pâmée, et tenant de l'autre une torchère à dix branches, ajoutaient l'éclat de leurs bougies au rayonnement du lustre central...<sup>7</sup>

El resto del inventario que no reproducimos para no ser prolijos, tampoco tiene desperdicio como tampoco lo tiene la ambigüedad del tono del autor ya que, llega a un momento en que no percibimos claramente si él mismo rechaza sabiamente toda esta estética de quiosco kistch por su fealdad, o por su supuesto lujo insultante. La misma *Nana*, es un ejemplo claro de esta fascinación del pobre por la pacotilla, por la el consumo simbolizado en la posesión del bibelot grotesco, sucedáneo del verdadero lujo:

---

<sup>6</sup> Zola, Émile, *La Curée*, Paris, Livre de Poche, 1984, pp. 35.

<sup>7</sup> Zola, Émile, *Op. cit.*, pp. 35-36.

Elle adorait le passage des Panoramas. C'était une passion qui lui restait de sa jeunesse plus le clinquant de l'article de Paris, les bijoux faux, le zinc doré, le carton jouant le cuir. Quand elle passait, elle ne pouvait s'arracher des étalages, comme à l'époque où elle traînait ses savates de gamine, s'oubliant devant les sucreries d'un chocolatier, écoutant jouer de l'orgue dans une boutique voisine, prise surtout par le goût criard des bibelots à bon marché, des nécessaires dans des coquilles de noix, des hottes de chiffonniers pour les cure-dents, des colonnes Vendôme et des obélisques portant des thermomètres.<sup>8</sup>

Zola no deja lugar a dudas en este fragmento sobre su aversión hacia lo ficticio del oropel de tramoya promulgado por aquella moda, como tampoco escatima sus críticas a la hora de describir nada menos que la fachada del Théâtre de l'Opéra de Paris, templo de la exquisitez y lugar paradigmático de encuentros y exhibicionismo, centrándose en la célebre alegoría esculpida por Carpeaux,

Eh ! Mon Dieu ! c'est bien simple : le groupe de M.Carpeaux, c'est l'Empire; c'est la satire violente de la danse contemporaine, cette danse furieuse des millions, des femmes à vendre et des hommes vendus.

Sur cette façade bête et prétentieuse du nouvel Opéra, au beau milieu de cette architecture bâtarde, de ce style Napoléon III, honteusement vulgaire, éclate le symbole vrai du règne.<sup>9</sup>

Creemos que no se puede sintetizar mejor el concepto de kitsch que definiría la llamada Fête Impériale, donde se vive todo teatralmente, dejando poco espacio para la auténtica intimidad. Vestirse, peinarse, los adornos, los paseos a caballo, todo un ceremonial que alcanza su máxima expresión hiperbólica en los bailes, especialmente los *Bals Masqués*, metáfora definitoria de la ficción que aparecerá tratado en multitud de ejemplos, desde Balzac, hasta el propio Labiche, que lo reduce a baile esperpéntico de maquillaje corrido por la lluvia y disfraces hechos jirones en su magistral *La Cagnotte* (1860) pasando por las fantasías delirantes de Offenbach. Porque, si la vida era vivida como una constante fiesta representada para obviar o huir de los conflictos auténticos, habrá que preguntarse qué teatro era el más significativo del momento, y hasta qué punto formaba parte o no de la famosa Fiesta.

<sup>8</sup> Zola, Émile, *Nana*, Paris, Livre de Poche, 1984, p. 210.

<sup>9</sup> Zola, Émile, Artículo: *Une Allégorie*. La Cloche, Paris, 22 abril 1870. Reproducido en el programa de mano de la Opera Faust, de Gounod, mise en scène de Jorge Lavelli, Opéra Bastille, Paris, temporada 1992-93.

Según Hauser, y en consonancia con nuestras deducciones:

Había habido en épocas anteriores, desde luego, malos pintores y escritores sin talento... [...] ahora bien, lo inferior había sido inequívocamente inferior, vulgar, falto de gusto, insignificante y poco pretencioso, pero nunca habían sido antes el deshecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad, o, al menos habían existido como subproducto.<sup>10</sup>

En consecuencia, es fácil deducir que una sociedad que vive teatralmente y decora sus hoteles particulares a la manera de las óperas italianas, acude gozosamente es un teatro que le satisface, halaga, o, cuando menos, le ayuda a sublimar su hipocresía con desfasados mensajes moralistas. Un estreno de Dumas hijo, Augier, Sardou, o Offenbach son auténticos acontecimientos. Pero, sobre todo, el espejo más directo es la ópera, género ficticio por excelencia, y, en ese género, donde tampoco se admiten innovaciones que perturben la sensación de triunfo y opulencia, el mejor representante y quien mejor colma las expectativas de espectacularidad, es Jakob Meyerbeer que con sus monumentales *L'Africaine* (1865) y, sobre todo, *Les Huguenots* (1836) deja bien sentados los cánones de lo que debe ser el macroespectáculo según el gusto del nuevo rico del momento. Rossini, considerado el maestro hasta ese momento, es demasiado sutil, Mozart, demasiado humano. Meyerbeer proporciona suficiente cartón piedra, énfasis, espectacularidad y artificio como para ser considerado el máximo del buen gusto imperial, con el aval de sus libretos, escritos por Scribe, reformador del teatro en prosa solidificando la estructura de la llamada *pièce bien faite*, es decir, organizando los efectos y actos para conseguir mayor verosimilitud, lo que no impide reconocer que su legado posterior es escaso y ampliamente superado por sus seguidores. Pero, Scribe es sinónimo de corrección, y Meyerbeer de genio. Temas exóticos, situaciones descabelladas, o mejor, situaciones propias de melodrama popular, pero supuestamente dignificadas por la clase social de los personajes y la rimbombancia del tono para un público que no puede ni debe mezclarse con la plebe en la Porte-Saint Martin para ver a Dennery, entre otros, ya que Pyat, como Hugo son prohibidos por el régimen. Mención especial requiere el *Faust* de Gounod, estrenada en 1859, recibida con frialdad y desconcierto en un principio, y luego considerada como pieza fundamental del reper-

---

<sup>10</sup> Hauser, Arnold. *Hª Social de Literatura y el Arte*, Tomo III, Madrid, Ed. Guadarrama, Punto Omega, 1969, p. 111.

torio nacional. Entre otros títulos, de Berlioz, o Bizet (*Les Pêcheurs de Perles*, 1863, *Faust* adapta la primera parte del texto de Goethe con una estructura musical que le valdría al principio el calificativo de Opéra-Comique y que poco después vencería las reticencias y se convertiría en la más popular de las óperas, traducida a veinticuatro lenguas. De tal manera se identifica el *Faust* de Gounod con el espíritu del Segundo Imperio que no faltan críticos que establecen el paralelismo entre el personaje y el burgués parisino, como Michel Beretti, con interesantes conclusiones:

Passant de l'Allemagne à la France, oublieux de la quête de l'absolu du Docteur, oublieux même de la vision pessimiste de Berlioz qui a vu dans la tragédie faustienne la solitude de l'artiste, le *Faust* de Gounod avoue d'entrée de jeu le sens de son désespoir et de ses aspirations : « Je veux la jeunesse ! À moi les plaisirs, les jeunes maîtresses ! À moi leurs caresses, à moi leurs désirs ! À moi l'énergie des instincts puissants, et la folle orgie du cœur et des sens ! » Voici Faust : un bourgeois viveur lancé dans la ronde des plaisirs de la vie parisienne qui, épuisé et vieilli s'aperçoit avec horreur que le temps a passé trop vite sans qu'il y ait assez joui de ces plaisirs toujours désirés et toujours frelatés. Ses paroles pourraient se retrouver tout aussi bien dans la bouche d'un personnage à peu près contemporain : le Baron de Gondremark, de la *Vie Parisienne* d'Offenbach.<sup>11</sup>

La reflexión de Beretti incide pues en una lectura del *Faust* más acorde con la vida cotidiana de la época. Sobre todo, si tenemos en cuenta que una de las condiciones sine qua non de la ópera es la que la acción transcurra en épocas pasadas a fin de evitar posibles coincidencias con el presente, consiguiendo que se encuentre de mal tono presentar hechos o personajes inmediatos. No olvidemos que la primera ópera de tema contemporáneo, *La Traviata*, que Verdi estrena en La Fenice de Venecia en 1853, apenas un año después de su estreno teatral, con el deseo de trabajar según Verdi –*un asunto de nuestro tiempo*,<sup>12</sup> parece tan atrevidas al empresario del teatro, que obligará al compositor a ambientarla a finales del siglo XVIII, costumbre que se extenderá a lo largo del siglo. Por ello nos parece que la teoría de Michel Beretti es doblemente interesante, ya que la comunión posterior entre público y obra hará que *Faust* sea considerada una muestra perfecta del gusto del Segundo Imperio. Sólo que visto así, hoy aparece a nuestros ojos, *Faust*, como transposición del burgués imperial,

<sup>11</sup> Gounod, Charles, *Faust*.

<sup>12</sup> Verdi, Giuseppe, *La Traviata*, De. José Luis Téllez, Madrid, Ed. Cátedra-Expo, 1992, p. 10.

con doble moral entre disipado, temeroso de la religión, arquetipo perfecto del personaje de opereta consecuencia del siglo, y de la moral de placer impuesta por la corte. Citemos que, siguiendo esta propuesta, el director escénico Jorge Lavelli realizó su célebre montaje de la ópera de Gounod, primero en 1975, y luego en Bastille en 1992, ambientado en pleno Segundo Imperio, apareciendo como absolutamente lógica la relación entre la música de Gounod y los decorados y trajes Segundo Imperio que subrayan la segunda lectura mostrando el desenlace como premonición fatalista que la historia refrenda. Halévy, libretista de Offenbach cuenta una anécdota reveladora:

Je quitte Meilhac, et j'entre à l'Opéra. Salle charmante et comble. On joue Faust, madame Carvalho chante l'air des bijoux. Je traverse les coulisses. Deux petites danseuses m'arrêtent : « Vous avez de la chance, vous, vous pouvez aller voir l'émeute ». Car voilà Paris : [...] c'est un spectacle gratis, il faut en jouir [...] La circulation arrêtée sur le Boulevard, on entend des cris aigus, des sifflets, puis des longues clameurs et enfin La Marseillaise. La troupe se prépare à sortir de la mairie, et pendant ce mouvement, Ô hasard, de toutes les fenêtres ouvertes de l'Opéra sort à pleine volée le chœur des soldats.<sup>13</sup>

Lo que da pie a que Beretti rubrique con la afirmación de que, evidentemente, el Imperio debía ser una fiesta, pero Gounod, su faust, y Offenbach con su Vida Parisina, anuncian que se trata de *Une fête, oui, mais sur un volcan*.<sup>14</sup>

Por presencia en las carteleras, por reconocimiento del público y por lo abundante de su producción, los mejores representantes del teatro considerado serio, trascendental, imperando el género de la alta comedia hay que destacar a Augier, Sardou, y sobre todo, Dumas hijo. Si la incidencia de estos autores es innegable en su momento, no lo es menos que ninguno de los tres ha conseguido interesar a los públicos posteriores. Sólo queda vigente el caso de *La Dame aux Camélias*, donde se reúnen una serie de factores, además de los estrictamente dramáticos que han convertido este título en un fenómeno sociocultural. Sardou, cuya producción más relevante se sitúa después de la derrota de 1870, es reconocido por Zola en su ensayo *Le Naturalisme au Théâtre* como

---

<sup>13</sup> Halévy, Ludovic, Carnets, 12 Junio 1869, Paris, 1935. Reproducido por Michel Beretti en el artículo *Le Miroir de Madame Carvalho* en el programa de *Faust*, Paris, Ed. Opéra-Bastille, temporada 1992-93, p. 20.

<sup>14</sup> Beretti, Michel, *Op. cit.*, p. 18.

seguidor de Scribe, subrayando su dominio del movimiento, de su trazo rápido, pero, es despachado contundentemente:

L'ingéniosité, l'adresse, le flair de l'actualité, une grande science des planches, un talent tout particulier de l'épisode, des menus détails prodigués et vivement enlevés : telles sont les principales qualités de M. Sardou. Mais son observation est superficielle, les documents humains [...] le monde où il nous mène est un monde de carton, peuplé de pantins.<sup>15</sup>

Y es que, Sardou, y , sobre todo Augier y Dumas fils que comparten fórmula, proponen un teatro dirigido a una clase concreta: la burguesía, planteando una fórmula tramposa consistente en comunicara toda costa con el público presentando una visión del mismo a partir de un distanciamiento a la hora de mostrar las supuestas lacras que atentan contra las células sociales sagradas: familia, matrimonio, religión, a través de personajes límites pero ficticios, previa espera de un desenlace que pone siempre las cosas en su sitio, originando una especie de catarsis casera de donde el espectador sale gratificado pensando que él no así, aunque su prójimo sea susceptible de serlo. Aunque en el caso de Dumas, es justo decir que tratará sobre temas como el divorcio, adulterio, o hipocresía, sus propuestas temáticas naufragan entre el artificio técnico. La alta burguesía finge verse afectada por este tipo de denuncia en cuanto que también finge aparentemente seguir las reglas del juego, mientras que en la vida real el matrimonio por amor no existe de hecho y la infidelidad es de buen gusto, casi obligatoria, y el derroche es sinónimo de prosperidad. Ese espejo pretendidamente audaz se convierte en fenómeno comercial que envejece tan rápido como el interés de los espectadores que no tardan en cansarse de la repetición del mensaje. Añadiendo la escasa calidad literaria y dramática que lo confía todo a lo escabroso de rozar los límites de lo permitido al mostrar los defectos y las transgresiones del demi monde, y al golpe de efecto final, sin una verdadera dramaturgia elaborada en profundidad. De todas formas, Zola, aún es comprensivo con Augier. Después de alabar su valor de ruptura con el romanticismo que le acusaba de ser demasiado sensato, Zola reivindica el valor y la frescura de algunos títulos como *Le Gendre de Monsieur Poirier* (1854) como muestra de

---

<sup>15</sup> Zola, Émile, *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris, Le Roman Expérimental, Garnier Flammarion, 1971, p 156.

intento de acercamiento a la realidad, aunque el veredicto final es el mismo que el del público que le ha relegado a un total olvido:

La force de M. Emile Augier, ce qui le rend supérieur, c'est qu'il est plus humain que M. Dumas fils. Ce côté humain l'assoit sur un terrain solide; avec lui, on ne craint pas les sauts dans le vide...<sup>16</sup>

Y continúa...

A mon sens, il n'a pas su se dégager assez des conventions, des clichés, des personnages tout faits [...] Ainsi il est rare de ne pas trouver, dans ses comédies, la jeune fille immaculée, très riche, et qui ne veut pas se marier parce qu'elle s'indigne d'être épousée par son argent.<sup>17</sup>

Llegados a este punto cabe formularse la pregunta siguiente: ¿Qué tipo de teatro refleja la fiesta imperial? O mejor aún, existe alguna fórmula teatral contemporánea que reflejara el auténtico clima de efervescencia e inconsciencia que hemos citado? La clase social que genera la *Fête*, su avidez por el espectáculo como *modus vivendi*, ¿tiene su correspondiente en el otro espectáculo, el teatral? Y es aquí donde surge la paradoja a que antes aludimos. Podríamos establecer un triple nivel. El teatro que refleja no la fiesta, ni los festejantes, sino la clase social que la cimenta, la burguesía prudente, mediocre, envidiosa y temerosa del lujo, devota del ahorro y de la rutina como arma. Su representante sería Monnier. El escalafón intermedio, la visualización delirante del *delirium tremens* convertido en vértigo del absurdo trasladado al lenguaje y a la vacuidad de las situaciones inmerso en el más real de los marcos posibles, nos la proporciona el *vau-deville*, teniendo como mago de la anticipación histórica a Labiche. En cuanto a la *fête*, camuflada por imposiciones obvias, la encontraremos a un paso entre el frenesí, el desvarío y la lucidez, en la fantasía de la opereta de Offenbach.

En ellos podemos encontrar hoy testimonios de gran y asombrosa vigencia, después de atravesar épocas de desprecio intelectual donde los *metteurs en scène* contemporáneos han recurrido para establecer el simil entre aquella época de inconsciencia y la nuestra. Lo cual plantea múltiples reflexiones. Tratando de sintetizar, comenzamos por Henri Monnier (1799- 1877). Monnier, conocido

---

<sup>16</sup> Zola, Émile, *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris, Le Roman Expérimental, Garnier Flammarion, 1971, p. 159.

<sup>17</sup> Zola, Émile, *Ibid.*

en un principio como caricaturista, citado por Baudelaire, Goncourt, y descubierto en un principio por Balzac, alternará después sus actividades con las de actor en cafés, destaca pronto por sus dotes de imitador de tipos populares, como si prestara cuerpo y voz a sus viñetas y litografías. En plena época del Romanticismo huye de la moda impuesta y se revela como autor de escenas breves que recrean ambientes burgueses con un sentido del humor ácido y refrescante, que destripa los mecanismos de conducta de la clase que sustenta el imperio. Su obra abarca hasta casi su muerte, siendo escasísimas e incompletas las reediciones de sus obras, abriendo un camino atractivo de recorrer, después de la lectura de los escasos textos disponibles hoy. Por extramo que parezca, en Monnier habrá que buscar el contrapunto real del aristócrata, al que dotará de trazos definitivos en su obra mayor *Grandeur et Décadence de M. Joseph Prudhomme* que estrena en el teatro Odéon de París en 1852, un año después de *Chapeau de Paille* de Labiche. Joseph Prudhomme, con quien se identifica el mismo autor es un retrato corrosivo por real del burgués medio fatuo, sentencioso, seguro de si mismo y celoso de su intinidad, sin miedo al ridículo al creerse en posesión de la verdad, lo que procova la hilaidad constante dada la pericia para el dialogo seco, cortante apoyado en homonimias y paradojas que provocan la carcajada. La vaciedad de esta clase llega desde el romanticismo hasta el Segundo Imperio con pocas variantes subrayando el inmovilismo de la misma, cuyo arquetipo será puesto al día en 1860 con el M. Perrichon de Labiche. Lo cual evidencia la triste alternativa a la clase alta irracional y especuladora. Al lado de Prudhomme, que por si mismo necesitaría una profunda reflexión, destacamos las instantáneas, o escenas breves como las *Scènes Populaires*, (1830) *Les Bourgeois de Paris*, (1854), o *La Religions des Imbéciles* (Baptême, Confirmation, Eucharistie, Pénitence, Extrême-Onction, Ordre et Mariage) en 1861, donde presenta según Anne Marie Meininger « les cocasseries d'une veillée chez une portière, les inepties d'un dîner bourgeois, l'imbécilité générale d'une audience de justice, la canaillerie de la populace au spectacle de d'une exécution capitale ».<sup>18</sup>

De éxito reconocido, resulta curioso el gran desnacimiento de un autor dotado de tal capacidad de ingenio y obervacion, cuya onfluencia podemos rastrear

---

<sup>18</sup> Meininger, Anne-Marie, Prólogo a Henri Monnier, *Scènes Populaires*, St. Amand, Ed. Folio, 1984, p. 21.

en un número considerable de autores ¿Quién no ve en Courteline, Labiche o el mismo Feydeau la huella del humor de frases como: «Ah, l'ambition, que de malheurs elle cause ! Elle a perdu Napoléon. S'il était resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône». Como muestra de lo que acabamos de afirmar no podemos resistir la tentación de reproducir una breve escena de *Le Dîner Bourgeois*, fragmento de las *Scènes Populaires* de 1830.

El matrimonio Joly, arquetípico, recibe. Toda la obra revela la estupidez de los personajes que hablan sin decir nada, solo para sentirse vivos.

#### SCÈNE VII

Madame Duret: Eh bien ! Mademoiselle, toujours raisonnable ?  
Victorine : Oui, madame.  
Duret : Nous aimons bien papa et maman ?  
Victorine : Oui, madame.  
Madame Duret : Toujours votre piano ?  
Victorine : Oui, madame.  
Duret : Vous rappelez-vous quand vous veniez à la maison, rue du Paradis ?  
Victorine : Oui, madame.  
Madame Duret : Vous étiez bien petite.  
Victorine : Oui, madame.  
Madame Duret : C'est une bombonnière, que cette pièce ici.  
Duret : C'est à peu près notre chambre à coucher... s'il y avait une fenêtre de plus.<sup>19</sup>

O, como ejemplo final, la escena XI:

Les précédents, Nargeot.  
[...]  
Locard. Il fait bien beau, aujourd'hui.  
Madame Duret : Oui, monsieur.  
Madame Locard : je crois que tout Paris est dehors.  
Madame Duret : C'est ce que je disais tout à l'heure à monsieur.  
Madame Locard : Nous venons de traverser les Tuileries; on jetterait une épingle qu'elle ne tomberait pas par terre.  
Madame Duret : C'est de même, madame, aux boulevards.  
Madame Locard : J'ai regretté d'avoir pris ma pelisse.

---

<sup>19</sup> Monnier, Henri, *Le Dîner Bourgeois*, Scène VII, in *Scènes Populaires*, St. Amand, Folio, 1984, p. 106.

Madame Duret : C'est qu'en vérité on y regarde à deux fois de se découvrir... les soirées sont encore froides... J'ai bien une pelisse aussi, madame... mais je ne la porte pas...<sup>20</sup>

¿Cómo no encontrar en estos *Diseurs de rien*, como los llama Monnier un precedente –voluntario o no, poco importa– de las Smith y los Martin de la famosa *Cantatrice Chauve* de Ionesco, bastante *avant la lettre*? Según Anne-Marie Meinige, la fortuna de Monnier decae al cultivar un estilo cada vez cínico, pero que había perdido en comicidad. Proceso semejante al experimentado por Labiche, paradigma del burgués del Segundo Imperio, autor de éxitos multitudinarios por excelencia, e incomprendido por las épocas posteriores hasta llegar los directores escénicos de mayo del 68. Precisamente las etapas de madurez de Labiche abarcan de 1852, fecha del *Chapeau de Paille*, hasta 1876, fecha de estreno de una de sus obras más negras, *Le Prix Martin*. Tras sus comienzos como autor de vaudevilles cómicos, Labiche (1815-1888) irá dando a conocer una producción que le hará famoso por su manera de teatralizar la realidad que el mejor conoce, la burguesía, con un sentido de la comicidad eficaz. Con *Un Chapeau de Paille d'Italie*, no sólo el público, sino el mismo Zola, los Goncourt, y después Flaubert, reconocen en él al nuevo autor de comedia contemporánea creador de una dramaturgia de nuevo cuño. Labiche, posiblemente de ideología semejante a la de sus personajes, trata de reflejar teatralmente su entorno, sólo que, el progresivo dominio de la técnica y la evolución de unos hechos que él mismo teme<sup>21</sup> hará que su visión se endurezca poco a poco hasta hacer que el público de sus últimas piezas prefiera las reposiciones de las primeras ante la corrosividad del tono último. En su gran repertorio, preferiblemente el citado, encontramos referencias concretas a su contexto en cuanto a temas y personajes con una adecuación al frenesí del momento. El vaudeville de movimiento y aceleración en es compensado con la saturación de objetos y equívocos que producen en el personaje una sensación de pesadilla para diversión de un público que se reconoce. Sería pretencioso tratar de enumerar las innovaciones que Labiche propone y pule y que encontramos en el sentido del nonsense del hombre cotidiano que trabajará el primitivo cine có-

<sup>20</sup> Monnier, Henri, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>21</sup> Labiche, Eugène, Véase: *Cent et Une Lettres*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Ed. Au Club de l'Honnête Homme, Tomo 8, 1966.

mico clásico. Los hermanos Marx, Keaton, Sennet, como el mismo Welles reconoce cuando monta su *Chapeau* en 193 son herederos de un humor que irá ganando en intensidad psicológica lo que irá perdiendo en ferocidad. La burguesía media, la alta burguesía, sus manías, sus incoherencias y obsesiones aparecen en el teatro de Labiche con un sentido de la inmediatez asombroso. La ciudad, calles, tiendas, nombres de moda, recuerdan al espectador que se está hablando de aquí y ahora. La dicotomía provincia-ciudad, la solterona acomodada pero neurótica, la caza del novio, la boda por interés, el egoísmo, la hipocresía, que plantea el autor es doblemente eficaz en cuanto que se apoya en felices hallazgos de lenguaje y golpes de efecto. La itinerancia, los inventos –el ferrocarril, por ejemplo– ocupan lugar preponderante. Como ejemplo, y para no ser prolijos, podríamos sintetizar que temáticamente sería *La Cagnotte* la obra que mejor recoge la época. En pleno proceso de reurbanización haussmaniana, un grupo de burgueses de provincias, autoridades en La Ferté Sous Jouarre, viven una aventura delirante y casi surrealista al desplazarse al París de la *Fête*. Los códigos cambian. Los burgueses de la provincia acaban ocultándose en un solar de futura edificación en un bulevar, después de haber sido acusados de ladrones, disfrazados, con máscaras, caricatura de sí mismos en un carnaval extraño para ellos, París, ciudad trampa. La fiesta se edifica sobre estos presupuestos, a los que colabora el burgués rentista de buen sentido, como el célebre Perrichon de Labiche, un Joseph Prudhomme llevado a las últimas consecuencias de fatuidad, con la cruel revelación-imposición de la sensatez como castigo final. La *fête* se construye sobre estos cimientos, pero las familias de los Perrichon son reductos privados, celosos de su intimidad y de su dinero, donde el individuo es víctima de la *bienséance*. La hazaña de ir a visitar *la mère de glace*, la fanfarronería, la vulgaridad, son el contrapunto de lo que es el derroche y el lujo de las capas superiores.

Jacqueline Autrusseau sintetiza admirablemente este proceso en su lúcido estudio sobre Labiche:

Ces déroutes familiales ne sont que la version grotesque d'une situation que la bourgeoisie, bon gré mal gré, ne peut ignorer : tandis que les fêtes se multiplient à la Cour et que le demi-monde prospère, l'autorité impériale s'effrite. Non seulement le mécontentement populaire grandit et les organisations ouvrières se renforcent-au point que le gouvernement doit prendre quelques mesures libérales et admettre à la Chambre des représentants du Tiers parti... [...] L'empereur n'est

plus maître chez lui, Perrichon ne légifère plus entre ses quatre murs, et Labiche voit surgir le spectre de la Révolution.<sup>22</sup>

Afirmaciones que cobran cuerpo en obras posteriores de Labiche, que, a partir de Perrichon evolucionará hacia tonos más vitriólicos. Como epílogo a nuestras reflexiones, valga el texto de Atrousseau para establecer el puente con el auténtico representante del género definitorio del París de la *Fête* por excelencia: La opereta. Y su rey, Jacques Offenbach, llamado el *Mozart des Champs Élysées*, con el que hemos comenzado nuestro comentario. La opereta de Offenbach llega a constituir un auténtico fenómeno adorado por el público, y vilipendiado por autores como Zola o los Goncourt. No deja de ser curioso el auge actual de las representaciones de los títulos clásicos de Offenbach, e, incluso, la revisitación de títulos menos frecuentes como *Le Pont des Soupîrs* (1861), *Monsieur et Madame Denis* (1862), *Barbe-Bleue* (1866) o la interesante *Voyage à la Lune* (1875). Sus dos títulos paradigmáticos, *Orphée aux Enfers* –en sus dos versiones de 1858 y 1874 respectivamente– y *La Belle Hélène* (1864) le consagran definitivamente como el más idóneo representante de la efervescencia febril del momento. Más allá de sus méritos musicales, destaca el carácter paródico de títulos operísticos reconocidos por el público, y, sobre todo, el tono irreverente de música, y libreto, que, a base de poner en solfa los mitos clásicos, lo cual supuso un escándalo para ciertas mentalidades (Banville, Jules Janin) en realidad dejaba leer entre líneas una referencia sulfurosa, poco edificante, pero divertida, de las costumbres de la corte. Era fácil reconocer tras el furor sexual de Menelao en *La Belle Hélène*, el guiño sobre la cacareada potencia sexual de Napoleón III, y tras *Hélène*, ciertos rasgos de la Castiglione, su amante oficial.<sup>23</sup> Aunque mostrar a los dioses –reyes del Olimpo borrachos–, hablando en argot y bailando el can-can ya fue suficiente dinamita. Fecha clave para la *Fête Impériale* y sus escapates fue la Exposition Internationale de 1867. Y Offenbach, con sus colaboradores –a los que marca el texto de cerca– crearan su tetralogía máxima: *La Vie Parisienne* (1867) triunfo popular que rubricará la fama del *Paris Ville Lumière* con personajes y melodías que perduran con viveza, *La Grande Duchesse de*

<sup>22</sup> Atrousseau, Jacqueline, *Labiche et son théâtre*, Paris, Ed. L'Arche, 1971, p. 124.

<sup>23</sup> Para la relación entre Offenbach, Segundo Imperio y Napoleón III, recomendamos los estudios monográficos sobre *La Perichole* y *La Belle Hélène*, respectivamente publicados en *L'Avant-Scène de l'Opéra*, nº 66 y 125, Paris, 1984 y 1989 respectivamente.

*Gérolstein* (1867) que compite con la mismísima Expo como reclamo parisino para los grandes políticos que viajan a París, con la ayuda de la fiel colaboradora de Offenbach, Hortense Schneider, que encarnó sus personajes más emblemáticos, con sátira antimilitarista incluida, patente en texto y partitura, demasiado evidente como para ser involuntaria, *La Périchole*, su opereta más pesimista, y, *last but not least*, *Les Brigands* (1869), con un personaje Falsacapa, en quien el público ve al turbio banquero Jecker con dudoso protagonismo en la expedición mexicana, y donde al argumento es la guerra en sí misma, tratada con cierta sorna premonitoria, con su famoso número musical «*Le bruit des bottes, des bottes, des bottes...*» y un coro de carabineros que siempre llega tarde para defender al ciudadano.

*Bottes* que llegarán indefectiblemente en 1870 para acabar con el boato y con la opereta. Curiosa paradoja, la de que la perspectiva temporal nos deja el mejor testimonio sobre la *fête* en el teatro, en las dramaturgias, con Labiche y Offenbach a la cabeza, que presentan, aunque sea solapadamente, una visión cáustica de los hechos y costumbres. Según Hauser el hecho de que lo cómico, o musical, sea considerado más inocuo logró un techo de permisividad que para sí hubieran querido otros títulos y autores, suponemos.<sup>24</sup> Lo cierto es que, tras *Les Brigands*, las botas llegan acabando con la *Fête* y sus protagonistas. Reproducimos un comentario de Robert Pourvoyeur en su estudio sobre Offenbach, que nos parece un inmejorable epílogo para nuestras reflexiones:

La guerre franco-prussienne a balayé l'Empire, et, avec celui-ci a remis en question, sinon Offenbach, du moins le genre qu'il a créé. Ses opéras bouffes raffinés et désinvoltes [...] vont être remplacés dans la faveur du public par une formule qui, pour les sujets et le style, retourne au passé de l'opéra-comique [...] sujets moins agressifs et moins incendiaires, la grivoiserie remplaçant la satire.<sup>25</sup>

Lo picaresco sustituirá pues a lo satírico, porque la fiesta del Segundo Imperio se ha desvanecido. Offenbach y Labiche seguirán escribiendo, aunque, es justo decir, que su tono cambia –el de Labiche para endurecerse– y Offenbach se suele representar actualmente con vestuario y decorado que remita por lo general no ya a la mitología, sino al Segundo Imperio mismo, en un salto de

<sup>24</sup> Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, T. III.

<sup>25</sup> Pourvoyeur, Robert, *Offenbach*, Paris, Seuil, Col. Solfèges, 1994, p. 160.

alcance simbólico que refuerza el alcance de la propuesta de Offenbach y sus colaboradores.