

Difusión teatral del transformismo: el caso de *Les deux Jockos*, 1825

María Teresa LAJOINIE DOMÍNGUEZ
Universidad de Valencia
mlajoiniedominguez@gmail.com

Recibido: 13/01/2016

Aceptado: 23/03/2016

Resumen

Durante el siglo XIX el transformismo irrumpe en el panorama científico, una irrupción cuyas implicaciones filosóficas y sociales se traducen, entre otros, en obras teatrales en las que la temática refleja la difusión de estas nuevas ideas. *Les deux Jockos*, de 1825, ejemplifica ese grupo de representaciones que ponen en escena el debate transformista en una sociedad todavía dominada por los preceptos fijistas defendidos desde las instituciones y las élites sociales de la época. Así pues, el análisis de la obra permitirá desvelar aquellos elementos relacionados con el nuevo paradigma de naturaleza propuesto, al tiempo que evidencia la capacidad de influencia de la realidad histórica, social y cultural sobre el género teatral.

Palabras clave: transformismo, fijismo, teatro, animal, hibridación.

Diffusion théâtrale du transformisme: l'exemple de *Les deux Jockos*, 1825

Résumé

Le XIX^e siècle voit l'irruption du transformisme dans le panorama scientifique, une introduction avec de fortes implications philosophiques et sociales qui se traduisent, entre autres, dans des pièces théâtrales dont la thématique reflète la diffusion de ces nouvelles idées. *Les deux Jockos*, de 1825, exemplifie ce groupe de représentations mettant en scène le débat transformiste dans une société encore régie par les préceptes fixistes défendus par les institutions et les élites de l'époque. De ce fait, l'analyse de l'œuvre permettra de mettre en relief les éléments en relation avec le nouveau paradigme de nature proposé, ainsi que de ressortir l'influence de la réalité historique, sociale et culturelle sur le genre théâtral.

Mots clés: transformisme, fixisme, théâtre, animal, hybridation.

Theatrical dissemination of transformism: the case of *Les deux Jockos*, 1825

Abstract

In the nineteenth century transformism emerges in the scientific discourse. The philosophical and social implications of this emergence are translated, amongst other forms, into theatrical plays in which the subject matter reflects the dissemination of these new ideas. *Les deux Jockos*, 1825, exemplifies this type of representations which engage in the transformistic debate in a society still

dominated by the unbending (“fixistic”) norms defended by institutional and social elites. Thus, the analysis of the play will reveal the elements related to the new naturalistic paradigm while evincing the influence of the historical, social and cultural reality upon the theatrical genre.

Keywords: transformism, fixism, theatre, animal, hybridity.

Sumario: Introducción. El debate en torno al transformismo como elemento de creación teatral. Conclusión.

Referencia normalizada

Lajoinie Domínguez, M. T. (2016). “Difusión teatral del transformismo: el caso de *Les deux Jockos*, 1825”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 1: 149-163. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.51657

Introducción

Una de las principales características del siglo XIX es la evolución constante que se opera en los distintos campos de la sociedad, entre los que la ciencia ocupa un lugar privilegiado. El desarrollo y progreso en el estudio de la naturaleza, y en especial en el de los animales, lleva a formular nuevas teorías, así como a revisar antiguas clasificaciones, traducándose, todo ello, en múltiples discusiones en torno a dichos temas. Estas condujeron, entre otros, al enfrentamiento entre las teorías fijistas¹, que hasta entonces habían configurado el paradigma oficial de la naturaleza, y las nuevas ideas transformistas² de Lamarck o Geoffroy Saint-Hilaire, cuyas diferencias con las anteriores condujeron a proponer un modelo propio. Dicha controversia no fue sino el resultado del incipiente interés de biólogos, paleontólogos, y en general de naturalistas, por organizar y sistematizar el reino animal estableciendo, al mismo tiempo, su propia evolución, y por ende, las relaciones tanto entre las distintas especies actuales como con las de otras épocas, estas últimas por medio de los restos fósiles. Es, pues, en esta atmósfera en la que aparecerá, el 25 de mayo de 1825 en el teatro de Variétés, la obra de Dartois de Bournonville y de Allarde *Les deux Jockos* que participa del éxito de la pieza de E. Rochefort, *Jocko ou le singe du Brésil*, estrenada tan solo dos meses antes, y con la que se renueva, si no acentúa, la fiebre por los monos en el teatro parisino. Como

¹ El fijismo sostiene la inmutabilidad de las especies, esto es, que, en cuanto realidad definida y acabada, la forma de los seres vivos permanece inalterable desde su creación. Así pues, para los representantes de esta corriente, las especies actuales poseen los mismos rasgos y características definitorios desde su aparición.

² Según esta teoría, los seres vivos surgen de un ancestro común cuyas sucesivas transformaciones adaptativas habrían generado el conjunto de especies tanto actuales como de épocas precedentes, quedando atestiguada la existencia de estas últimas por medio de los fósiles.

recoge la revista de 1825 *Le mercure du dix-neuvième siècle*, la repercusión de estas obras, y en especial del personaje híbrido de Jocko, fue tal que llegó a crear tendencia inundando los teatros, los salones, las conversaciones en las tiendas, en la Bolsa o los ministerios. En ella se dijo que era “dans le règne animal que les auteurs sont aujourd’hui obligés de chercher leurs héros; l’homme est passé de mode; les bêtes ont la vogue” (381), afirmándose incluso que “aujourd’hui, pour les directeurs, hors des singes, point de succès” (384). El impacto de la obra se confirma con la entrada que el *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1877), de Pierre Larousse, dedica al personaje de Jocko y en la que se repasa desde su primera aparición en *Jocko, épisode détaché des Lettres inédits sur l’instinct des animaux* (1824) hasta las versiones teatrales creadas a partir de dicha figura³.

Como se puede observar, el éxito de esta *singerie*⁴, reinterpretación de la temática del hombre-mono, evidencia el triunfo de las representaciones que recurren a animales vivos en su puesta en escena⁵, además de la relación entre el teatro y la realidad histórico-cultural que lo rodea, de la que el primero se nutre para

³ Los datos recogidos en la entrada del diccionario ponen de manifiesto el alcance tanto de las obras como del personaje, del que se dice: “Jocko, personnage de théâtre revêtu de la peau d’un singe, et qui a joui à Paris, en 1825, d’une vogue si extraordinaire, que son nom a été donné à des modes nouvelle, à de coiffures, à des couleurs, etc. [...] les tailleurs et les couturières inventèrent la couleur jocko ; on porta des robes et des manteaux à la jocko, des éventails en laque et or, au milieu desquels un médaillon représentait Jocko essayant de jouer de la guitare. Une chanson, chantée dans les rues avec accompagnement d’orgue de Barbarie, disait :

On vient de quitter subito

Mod’s (sic) françaises et mod’s (sic) anglaises

Et jusqu’aux mardands (sic) de coco

Tout s’habille à la jocko” (Larousse, 1866-1877 : 996).

⁴ Género popular que alude a aquellas obras teatrales generalmente cómicas que ponen en escena simios que reproducen, imitan o participan de las actividades y caracteres humanos. El término procede de la corriente decorativa y pictórica surgida durante el Rococó francés que representaba escenas con monos “humanizados”, aunque su uso performativo se asocia directamente a los espectáculos de *animaux savants*, igualmente del siglo XVIII, entre los que destacaron las exhibiciones de Nicolet y su mono Turco.

⁵ Lejos de tratarse de un recurso de reciente implantación, los orígenes de la presencia de animales vivos en escena deben buscarse en algunas de las primeras manifestaciones del género teatral encontrándose ya ejemplos al respecto en Grecia y Roma. Por una parte están las clásicas hecatombes griegas (del griego ἑκατόν, *hekatón*, “cien” y βοῦς, *boûs*, “buey”) que consistían en el sacrificio de cien bueyes y con las que concluían los espectáculos que se celebraban durante las festividades dionisíacas. Por otra, se encuentran los espectáculos ofrecidos en los circos romanos en los que animales de procedencia muy variada se enfrentaban entre ellos, cuando no lo hacían contra personas. Del mismo modo, la Edad Media también ofrece testimonios entre los que destacan las exhibiciones de animales con habilidades en las ferias y/o celebraciones privadas, generalmente de la nobleza, las cuales perdurarán hasta el siglo XIX evidenciando la longevidad y el carácter fructífero de dicho recurso. Autores como David A. H Wilson propone en el segundo capítulo de su libro *The Welfare of Performing Animals: A Historical Perspective* (2015) un análisis más exhaustivo desde una perspectiva histórica sobre el uso de los animales en los escenarios.

sus obras. En otras palabras, *Les deux Jockos* atestigua el trasvase que se produce desde dicha realidad hasta la escena, en la medida en que, esta última, se hace eco de temas, en este caso de las teorías pre-evolucionistas, cuya presencia en los teatros solo se explica por su existencia *a priori* en la sociedad misma.

El debate en torno al transformismo como elemento de creación teatral

Como en cualquier otro aspecto o disciplina, el nacimiento de nuevas ideas, de nuevas teorías, suele ser en detrimento de aquellas que hasta entonces habían sido hegemónicas en la materia, pues,

the repection of a new paradigm often necessitates a redefinition of the corresponding science. Some old problems may be relegated to another science or declared entirely ‘unscientific’. Others that were previously non-existent or trivial may. With a new paradigm, become the very archetypes of significant scientific achievement (Kuhn, 2012: 103).

Es decir, que la refutación de algunas, cuando no de la totalidad de las hipótesis de trabajo de las antiguas teorías, pero, sobre todo, la aparición de otras aproximaciones a un mismo objeto o problema, no solo evidencian la caducidad o inoperancia de los sistemas que promulgaban aquellas, sino que permiten el nacimiento de paradigmas nuevos. Así, el surgimiento en el seno de las ciencias naturales del transformismo, con Lamarck como principal representante, lo hará por oposición a la corriente fuertemente extendida y aceptada por las élites francesas que es el fijismo. Recordemos que, según esta última teoría, los seres vivos poseen, desde un principio, desde su aparición, las cualidades y características con las que los conocemos que son, por otra parte, las que necesitan para sobrevivir en el medio en el cual viven⁶. Esta concepción inmovilista de la naturaleza no solo agrada a las clases sociales que detentan el poder, sino también a la Iglesia católica, que, con la proclamación del Imperio y la posterior Restauración borbónica, había recuperado presencia y poder en la sociedad. Para los primeros, dicha explicación del mundo avalaría, respaldaría, la inmutabilidad de la sociedad misma, por cuanto esta, que emana de la naturaleza, se presentaría como su fiel reflejo. Por su parte, en el caso de la Iglesia, el fijismo era aceptado en la medida en que no entraba en

⁶ En cuanto naturalista y anatomista comparado, Cuvier no podía negar la existencia de especies anteriores, especialmente debido al descubrimiento de restos fósiles los cuales constituyeron una herramienta fundamental de trabajo para el científico francés. Así pues, Cuvier resolvió este punto de conflicto, en tanto en cuanto podía entrar en contradicción con su propia teoría, gracias a “l’interprétation catastrophique [qui] lui permet d’expliquer l’existence de fossiles appartenant à des espèces inconnues. Ces formes auraient disparu pendant le Déluge, et les formes pétrifiées qui témoignent de leur ancienne présence sur la Terre, sont celles de leurs derniers représentants, victimes d’une catastrophe universelle” (Grimoult, 2000 : 22).

contradicción con la teoría creacionista⁷ defendida por dicha institución. Así, ambas teorías, “s’articulant dans un rapport de double complémentarité [...], conçoivent toutes deux la création divine de l’homme, qui le dote, à ce titre, de caractéristiques sublimes le situant à l’écart du règne animal” (Bâ, 2011: 8).

Todo cuanto se ha expuesto se traduce en un claro posicionamiento de las instituciones, que, a través de la toma de decisiones, tratan de impulsar, si no imponer, una cierta manera de comprender el mundo con el fin de beneficiar a quienes las ocupan. Así, ante las nuevas ideas lamarckianas que defendían que las distintas especies son el fruto de sucesivas transformaciones que resultan de la adaptación al medio externo, o frente a las teorías de Geoffroy Saint-Hilaire⁸, las autoridades ponían a Cuvier, fijista y próximo a las ideas oficialistas, en sucesivos puestos de poder, la mayoría, relacionados con el ámbito científico y/o educativo⁹. Se trata de una maniobra por parte del poder instaurado, que, tomando partido claramente a favor de una naturaleza fija y estática, y por extensión de una sociedad de iguales características, intenta controlar, si no dirigir, las ideas que circulan en

⁷ El creacionismo es aquella teoría que sostiene que los seres vivos son el resultado de un acto creador, en el origen del cual se encontraría Dios, y no del fruto de la evolución. Esta tesis conoce una enorme difusión en Occidente, en especial en los países cuya confesión mayoritaria es el cristianismo, si bien a partir de finales del siglo XVIII, pero sobre todo durante el siglo XIX y, en especial, después de la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin en 1859, es objeto de fuertes críticas a la vez que pierde adeptos progresivamente.

⁸ Geoffroy de Saint-Hilaire destaca por su adhesión a las corrientes transformistas que surgieron durante la primera mitad del siglo XIX en Francia. Sus estudios defendían la “unidad de plan”, esto es la existencia de un “tipo único”, de un individuo primero, el cual habría generado las especies de las distintas etapas de la vida. Así, según el zoólogo francés, fueron las transformaciones a las que se habría visto sujeto este “tipo común”, siendo unas de las más relevantes la ley de la compensación (el desarrollo de un órgano es en detrimento de otro), junto a los ya demostrados cambios por adaptación al medio externo, las que posibilitaron la diversificación de los seres vivos. Algunas de sus obras son : *Mémoire sur les crocodiles* (1803), *Mémoire sur les habitudes attribuées par Hérodote au crocodile du Nil* (1807), *Détermination des pièces qui composent le crâne des crocodiles* (1807), *Philosophie anatomique* (1818), *Des pièces crâniennes chez le crocodile comparées* (1824), *Des affinités du crocodile de Caen, et de la formation à son sujet d’un nouveau genre sous le nom de Téléosaurius* (1825), *Mémoire où l’on se propose de rechercher dans quels rapports de structure organique et de parenté sont entre eux les animaux des âges historiques, et vivant actuellement, et les espèces antédiluviennes et perdues* (1828). *Principes de philosophie zoologique* (1830).

⁹ Los puestos por los que pasó Cuvier a lo largo de su vida configuran una lista tan larga como diversa. A continuación se incluyen, a modo de ejemplo, algunos de los más significativos y relevantes: miembro de la Comisión de las Artes, profesor en l’École Centrale del Panteón, adjunto en el Museo de Historia Natural, secretario anual de l’Institut, todos estos puestos corresponden a la etapa anterior al golpe de Estado de Napoleón (1799); inspector general para la constitución de los liceos de Marsella y Burdeos durante el Consulado; consejero de la Universidad y consejero de Estado en el I Imperio. Con la Restauración se le otorgaron los cargos de consejero de Estado, consejero de la Universidad, barón o gran oficial de la Legión de Honor.

esta con el fin último de defender el estatus quo, y por ende, de perpetuarse en el poder. Una de las principales consecuencias fue, en palabras de Grimoult, que

L'Académie des sciences de Paris devait rester un bastion du conformisme intellectuel, non seulement parce que son rôle épistémologique la détourn[ait] des débats tumultueux, mais aussi parce que Cuvier, en ayant su y placer ses amis, avait permis la mainmise du réseau fixiste sur l'institution la plus prestigieuse de la biologie française. Ainsi, les pressions administratives et les opportunités de carrière tendaient à détourner les jeunes naturalistes des questions réputées dangereuses pour le corps social et l'idéologie dominante. (2000: 575)

Así, la importancia del tema, por cuanto este atañe directamente al lugar que ocupa el hombre en el mundo, es decir a la propia definición de lo que es, se pone de manifiesto por la controversia generada a raíz de estas nuevas teorías e interpretaciones, así como por el alcance de las mismas, que llegaron a sobrepasar los límites del ámbito científico y filosófico, convirtiéndose en un tema de interés general. Las implicaciones eran tales que el tema fue abordado desde diferentes perspectivas y ámbitos, entre los cuales se encuentra el teatro, pudiéndose afirmar que “[...] the animal form in visual art of this period [from the late eighteenth to the first half of the nineteenth century] serves as a signal that the artist participated in the project of human self-definition. These depictions of animals constitute explorations of human selfhood” (Paulson, 2009: 2).

Teniendo en cuenta lo que se ha referido, no es de extrañar que *Les deux Jockos*, de Dartois de Bournonville et de Allarde, se encuentre plagado de alusiones a la proximidad entre el hombre y los primates, un acercamiento que se plantea, como se avanzaba anteriormente, a partir de la irrupción de las teorías transformistas en el panorama científico y social de la época.

Inspirada en la realidad decimonónica, la obra pone en escena al matrimonio Gautard que, junto a su sobrina Joséphine, regentan una *ménagerie* en la capital parisina. De entre los animales que conforman la extensa colección de los Gautard es, sin duda, su mono Jocko el que más interés despierta, no solo entre los compradores, sino también en el joven Tremplin que ve en el animal la oportunidad de, sin ser descubierto, acceder a su enamorada Joséphine. Travestido en mono, el bailarín consigue encontrarse a diario con la joven mientras que, por su parte, los tíos ultiman los detalles del futuro matrimonio de esta con un sombrerero de provincia al que todavía no conocen. La carta con la que Bernard, nombre del comerciante, anuncia su inminente llegada a París, para así formalizar el matrimonio, descubre a los amantes los deseos de los señores Gautard, cuya consecución, los separaría para siempre. Decididos a permanecer juntos, Tremplin planea soltar a los animales de la *ménagerie* para, en medio de la confusión, fugarse junto a Joséphine. Pero, la llegada inesperada de Bernard y de un comprador para Jocko complica la situación del bailarín que, una vez más disfrazado de mono, se ve obligado a posponer la huida. No obstante, y a pesar de lo que pudiese parecer en un primer momento, la historia da un giro inesperado cuando Bernard, dispuesto a enseñar la dote acordada con M. Gautard, advierte que los sombreros en los que la había escondido han desaparecido. Furioso y desesperado por el robo, el

comerciante acusa a cuantos se encuentran en el lugar, un agravio para los Gautard que deciden romper el matrimonio con Joséphine. Es, pues, en ese instante de “vacío de esposo” cuando Tremplin se presenta ante M. Gautard a quien expone su sincero y profundo interés por Joséphine, destapándose las incursiones que el bailarín había hecho en casa del matrimonio bajo el aspecto de Jocko. Viendo la posibilidad de sacar provecho del matrimonio, pues Gautard pretende crear una escuela en la que se formen actores para las imitaciones y representaciones teatrales de animales que él posee, decide que Tremplin y Joséphine serán, finalmente, quienes contraigan matrimonio. En ese momento, frustrado por su desventura, Bernard tira al suelo su sombrero, acción que es imitada por los monos que Tremplin había dejado libres para escapar con Joséphine, descubriéndose que eran los animales los que tenían el dinero de la dote.

Les deux Jockos no es una obra teatral al uso “car l'intrigue de la pièce n'offre aucun point arrêté” (La Pandore, 1825: 2), característica esta que dificulta, en algunos momentos, la comprensión de la trama que queda algo difusa. Esto no hace sino evidenciar, como resalta C. Naugrette, que “la parole poétique n'est plus l'élément déterminant et dominant de l'art dramatique” (2000: 24), poniéndose de manifiesto que la razón de ser de la pieza es el propio personaje de Jocko y, en un segundo término, la puesta en escena de animales vivos, siendo estos algunos de los recursos que mejor acogida tenían en la época entre el público. De este modo, la trama vodevilesca se vuelve secundaria, un mero adyacente de los mecanismos anteriormente citados que son los que garantizan la asistencia masiva de público a la sala. En otras palabras, por lo que M. Sapajou¹⁰ optó fue por una composición que se articulaba en torno a un eje principal, a saber, la puesta en escena de episodios en los que el público pudiese reconocerse, por cuanto estos abordaban aspectos, ideas o situaciones de capital interés para el mismo. De lo que se trata, en definitiva, es de la traslación al escenario de la realidad burguesa del momento, con el fin de ofrecer, al patio de butacas, un espectáculo cuyo principal objetivo es el de proponer un producto de divertimento. Es por esto que, aunque “le théâtre est toujours nécessairement social en ce sens qu'il est toujours l'expression d'une société déterminée” (Jaures, 1900-07: 1065), y, si bien los géneros del bulevar del Temple “permite[n] desgranar una radiografía social de una época” (Ramos, 2006: 650), no es posible afirmar que, en este caso, se trate de un ejemplo de teatro social, en la medida en que, en la obra, no se aprecia una voluntad de crítica o denuncia social, sino una escenificación del contexto socio-cultural de principios de siglo XIX.

A continuación, se tratará de analizar aquellos elementos que traducen en la pieza el creciente interés por las nuevas ideas transformistas, así como el debate que de ellas se deriva, con el fin de demostrar que su participación en el proceso de

¹⁰ Pseudónimo con el que Dartois de Bournonville y el barón de Allarde firmaban las obras que escribieron conjuntamente, entre las que se encuentra evidentemente la pieza *Les deux Jockos*.

creación no hace sino responder al hecho de que “les auteurs écrivent souvent en fonction des demandes de l’opinion”, ya que, “le dramaturge qui veut être joué et le directeur qui souhaite remplir sa salle, doivent écouter les goûts du public” (Feret, 2012 :132).

El primer aspecto a destacar es la elección, por parte de los autores, de que el personaje de Jocko sea representado, no por un animal, sino por un actor caracterizado como un mono. Las características antropomórficas de esta especie facilitan enormemente este juego de quid pro quo basado en la ambigüedad, lo que permite poner de relieve y enfatizar, más si cabe, las similitudes entre ambas especies, aunadas, en esta obra, en un mismo personaje, a la vez hombre y mono. Así, la decisión de Tremplin de recurrir al travestismo animal para poder encontrarse con su amada Joséphine traduce esta inquietud, al mismo tiempo que pone en escena la paradoja que, a ojos de parte de la sociedad decimonónica, suponía esta teoría. La obra atestigua el intento por reubicar al hombre dentro del conjunto de la naturaleza, ya que, con el surgimiento del transformismo, la humanidad veía cómo sus orígenes se animalizaban debiendo ceder, en consecuencia, ese lugar hegemónico que hasta entonces había ocupado en la jerarquización de los seres vivos. La capitalidad de esta cuestión, unida al afán por reencontrar el espacio propio del ser humano, de acuerdo con las premisas de esta corriente de pensamiento, explican no solo la temática de la obra, sino también la aparición en escena de esta criatura híbrida que representaba, en sí misma, “the combination of horror and fascination that the liminal figure of the ‘Man/Monkey’ [...] in the social imaginary” (Snigurowicz, 1999: 57).

De hecho, este carácter misceláneo de Jocko se agudiza por medio de la comparación que el espectador puede establecer entre este y los personajes humanos, así como con los simios de pequeño tamaño que forman parte de la *ménagerie* del señor Gautard. De este modo, la obra es capaz de recoger, en un mismo espacio y tiempo, las tres grandes etapas por las que habría pasado el homo sapiens hasta llegar a constituirse como tal, esto es, desde sus inicios como animal hasta su culminación en hombre, pasando por el estadio intermedio de hombre-mono que representa el personaje de Jocko. Para ello, para que el espectador sea capaz de reconocer en él dicho punto intermedio, y si tenemos en cuenta que en el momento de la representación el público no cuenta con el texto escrito en el cual se indica el (los) personaje(s) que se encuentra(n) en escena, son varias las ocasiones en las que el actor aparece ataviado como un primate pero desprovisto de su máscara, es decir, con rasgos y características tanto simiescas como humanas.

No obstante, lejos de ser este el único mecanismo por medio del cual la obra alude a la teoría transformista, condensada visualmente en los episodios a los que se acaba de hacer referencia, esta corriente se presenta explícitamente, esto es verbalmente, al espectador a través de las intervenciones de varios de los personajes que aparecen a lo largo de la pieza. El primero de los ejemplos que se apuntarán se encuentra en la escena VII en la que los señores Gautard parecen retomar una

conversación anteriormente interrumpida, unas reflexiones que se habían quedado a medio definir:

Gautard.

Vous avez beau dire, madame Gautard, je vous soutiens que le singe tient beaucoup de l'homme.

Mad. Gautard.

Et moi, je vous dis monsieur Gautard, que c'est l'homme qui tient du singe.

Gautard.

On croirait, à le voir, que le singe est une espèce d'homme abâtardie [sic].

Mad. Gautard.

Dites plutôt que l'homme n'est qu'une espèce de singe perfectionné. (Dartois, 1825: 11).

El diálogo entre el matrimonio aparece, pues, como una suerte de formulación de la esencia misma de esta corriente en la que ambos, aunque desde puntos de partida distintos, concluyen afirmando las analogías existentes entre las dos especies. Del mismo modo, la controversia surgida a raíz de la aparición del transformismo, debido a la oposición de los sectores más conservadores de la sociedad a los que aludíamos precedentemente, queda igualmente recogida. En los versos cantados que siguen a la conversación se expone que “tout homme dans la nature,/ soit en bien ou soit en mal,/ par ses goûts ou sa figure,/ tient de certain animal” (Dartois, 1825: 12), a lo que sigue una lista de comparaciones con toda suerte de animales en la que se les relaciona con los hombres por distintas características, tanto físicas como psicológicas. Con ello, al poner de relieve las analogías entre los primeros y el conjunto de especies del reino animal, la canción parece querer sembrar la duda sobre las ideas del matrimonio, que, tan solo unas líneas antes, había proclamado la proximidad y similitudes entre hombres y primates. De este modo, los versos a los que se hace referencia reducirían al absurdo una teoría que acerca dos especies cuyas semejanzas no serían más ciertas, menos evidentes, que aquellas que se pudieran encontrar entre los hombres y los buitres, tortugas, mariposas o tiburones, por solo citar algunos de los ejemplos que aparecen en dicha canción. Esta tendencia a reconocer en los hombres rasgos de distintos animales bebe de las representaciones tradicionales de igual carácter como son los bestiarios medievales, los emblemas reales y heráldicos o las propias fábulas de La Fontaine. El objetivo sería, en definitiva, que las ideas lamarckianas se asimilasen a estas manifestaciones entendidas e interpretadas en clave simbólica, llevando de forma implícita al público a hacer extensible dicha interpretación a las primeras. De este modo, las ideas transformistas se concebirían no como teorías científicas, sino como una “fable [qui] repose sur le postulat d'une correspondance symbolique entre le macrocosme et le microcosme qu'est l'homme” (Lebrun, 2000: 49), como un simple relato en el que el animal adquiere “le statut d'image de l'homme au sens symbolique et allégorique de l'emblème” (23).

La voluntad de mostrar la proximidad entre hombre y mono queda patente en ulteriores ocasiones en las que al elemento visual que constituye el personaje de Jocko se le une la propia declamación. Un claro ejemplo lo proporciona la escena XV en la que el joven Blanchec, ayudante del señor Gautard, acepta socorrer a

Tremplin en su intento por deshacerse del único rival que lo separa de su enamorada, oponente que será el tercer y último personaje que protagonice dicha parte de la obra. En su primer encuentro a tres bandas, el supuesto mono es puesto a prueba para que revele sus destrezas y habilidades, a la manera de los espectáculos de *animaux savants* que inundaban, tanto en épocas anteriores, como contemporáneas a la que aquí nos ocupa, las ferias y los bulevares. Así, la escena no solo hace referencia a las teorías naturalistas recientemente aparecidas mediante el recurso a la ambigüedad visual que representa Jocko, sino que estas se ven reforzadas por las propias palabras de Blancbec quien, en dos ocasiones distintas, juega con dicha indefinición. No es, pues, casual que el joven ayudante se dirija al supuesto primate para recordarle que se debe empezar por “saluer l’aimable société, car, comme je vous l’ai dit cent fois, le plus que l’on est poli envers le monde, et le plus que l’on se fait respecter de ses semblables...” (Dartois, 1825 : 23). Como se puede observar, hombre y simio son de nuevo equiparados convirtiendo al animal en un integrante más de la sociedad que debe someterse a los usos y costumbres de la misma para poder constituirse como miembro de pleno derecho. Esta confusión, que resulta de la desaparición de los límites que hasta entonces habían separado claramente el reino animal de los seres humanos, queda definitivamente proclamada cuando, durante uno de los ejercicios que realiza Jocko, es su adversario Bernard quien recibe el golpe que iba dirigido a aquel, a lo que Blancbec apostilla que “le coup était adressé à la bête” (Dartois, 1825: 23). Con esto, con el recurso a ambos mecanismos que se complementan mutuamente por medio de la yuxtaposición de la palabra y la vista, las repercusiones del pensamiento lamarckiano se hacen más evidentes, más explícitas, a la vez que se pone de manifiesto la carga semiótica de la puesta en escena, así como de todos los elementos que de ella participan.

Siguiendo con esta escena, si se atiende a las palabras pronunciadas por Blancbec en la primera de sus intervenciones, es posible encontrar en su voluntad explícita por instruir a Jocko de acuerdo con las normas sociales, la idea subyacente de que el componente cultural es uno de los pocos elementos distintivos y definitorios que todavía parece ser exclusivo del género humano. Hacer partícipe al animal de un aspecto, de una esfera únicamente reservada al hombre, no hace sino poner de manifiesto la preocupación de la sociedad en su conjunto por la aparición de un nuevo orden natural que, cada vez más, desprovee a los humanos de la singularidad que, tanto ciencia como fe, le habían otorgado. En este sentido, se debe destacar que el acercamiento animal-hombre no solo tiene su correspondencia en el ámbito científico con las ideas de Lamarck, Saint-Hilaire y más adelante las del propio Darwin, sino que la Iglesia católica participa también de esta revolución en el pensamiento protagonizando, por su parte, un giro en esta misma dirección. Si bien el cambio se fundamenta en una lectura, si se quiere, más próxima a los sentidos y significados primitivos de la Biblia, este no deja de suponer, del mismo modo que en el mundo de las ciencias, una clara ruptura con los preceptos establecidos en los siglos precedentes obligando, con ello, a reconsiderar las relaciones entre ambas especies, y por extensión, el lugar que ocupa la nuestra propia. Así, según Baratay (2011) es el surgimiento y adopción, por una parte de los

católicos, del espiritualismo como doctrina¹¹ lo que conduce a este acercamiento, en el plano religioso, del animal con respecto al ser humano, basado, principalmente, en la atribución que se hace a los primeros de alma. Como en el caso del transformismo frente al fijismo, esta nueva concepción nace por oposición al concepto de animal-máquina formulado por Descartes y aceptado, de forma generalizada, desde dicha institución por cuanto este sí establecía una clara distinción, un límite infranqueable, entre ambos.

Al mismo tiempo, se podría reconocer en esta búsqueda de civilizar a un ser salvaje las reminiscencias del mito rousseauniano del *bon sauvage* en el que el indígena aparecía como la representación primitiva del hombre moderno, como su ancestro más lejano. Desprovisto de cultura, de una estructura social compleja que establezca límites a sus impulsos, el *bon sauvage* se erigía, desde el prisma del europeo del siglo XIX, como el punto de partida de la humanidad que, en ese primer estadio, solo se encontraría supeditada a las leyes más básicas de la naturaleza. Así pues, solo haría falta, de conformidad con la tendencia general manifestada en los diferentes ámbitos del saber a los que se ha hecho referencia anteriormente, sustituir a este indígena por un primate, puesto que las características mencionadas para el primero, así como las consecuencias que de estas se derivan, serían aplicables al segundo. De este modo, el transformismo que cuestionaba la inmutabilidad de las especies, abriendo la puerta a la futura formulación de un origen animal del hombre, no solo se traducía en la obra en una proximidad de carácter biológico entre los primates y los humanos, sino que el teatro va más allá otorgando, no solo a Jocko sino también a los verdaderos simios de Gautard, características y atributos de orden socio-cultural. Siguiendo con Snigurowicz, se puede afirmar, pues, que “the figures of the “Good/Bad Savage” [...] could be metaphorically transposed onto the figure of the “Good/Bad Monkey”. [...] Because of the inherent ontological stability of both chains, metaphorical transpositions could be made between socio-political and biological signifiers of ‘natural order.’” (1999: 54). En definitiva, lo que se busca con la asignación de rasgos como desesperación, amor, moralidad u honestidad¹², tanto al personaje de Jocko como a los otros primates de Gautard, es acentuar el carácter liminal del ser, de la figura, que en el imaginario colectivo de la época surge como el nuevo

¹¹ Esta corriente, cuyo auge se puede situar entre las últimas décadas de la primera mitad del siglo, fue minoritaria en el seno de la Iglesia católica decimonónica; si bien hubo voces aisladas que llegaron a proclamar la inmortalidad del alma de los animales, algo que no contemplaba el espiritualismo en su formulación primera puesto que eliminaba toda distinción entre hombres y animales. En términos generales, se puede decir que esta tendencia fue adoptada por laicos y por representantes tanto del alto como del bajo clero, falta de homogeneidad esta entre las figuras eclesiásticas que evidencia el carácter aislado de dicho pensamiento. Así, Baratay (1995) enumera, entre otros, al sacerdote de la parroquia de Ars, al abad Moigno o al cardenal Donnet de la prelatura de Burdeos.

¹² Los dos primeros ejemplos se corresponden a la escena XIII; por su parte los dos últimos se encuentran en la escena XX.

ancestro de la humanidad. De acuerdo con lo enunciado por Paulson, esto es un ejemplo “of the use of animal forms as surrogates. These surrogates assert to varying degrees what *is* and what *is not* human. [...] animals anthropomorphic to confront societal fears about shifting political, religious, scientific economic, racial or gender structures” (2009: 11). En este sentido, la figura de la personificación juega un papel fundamental en el seno de la obra no solo en el plano retórico, esto es escrito, sino también en el plano visual, es decir en la puesta en escena. Es por medio de este mecanismo por el cual se consigue traducir, simbolizar, en la pieza la nueva realidad que emergía con las teorías lamarckianas extendiendo las similitudes y paralelismos más allá del ámbito estrictamente biológico, con lo que se hacía todavía mayor hincapié en la condición híbrida de Jocko.

Para concluir con los elementos que se encuentran en *Les deux Jockos* cuya presencia responde a los debates surgidos a partir de la emergencia de las teorías transformistas, es importante puntualizar que, aunque incluían al hombre dentro de su clasificación del reino animal, se consideraba que este era “la culminación del proceso evolutivo y ‘la más alta perfección que la naturaleza puede alcanzar’, de tal modo que cuanto más se aproxime la organización animal al hombre, más perfecta será aquella” (Viejo, 1996: 59). Esta preeminencia que el hombre aún conseguía mantener sobre los animales se traduce en las siguientes palabras de Blancbec: “Ah! Les singes, mon maître... vous verrez que les singes finiront par l’emporter sur nous” (Dartois, 1825: 17)”. Estas motivan la contestación de Gautard la cual deja entrever la persistencia de la visión antropocéntrica a la que se aludía y que el personaje resume en una tautología que, sin embargo, en el contexto de controversia transformista en el que se representa la obra, cobra significado: “Eh bien! j’en serais fâché; car enfin les hommes sont les hommes” (Dartois, 1825: 17). Así, aunque todavía se evidenciaba un cierto antropocentrismo en la concepción de la naturaleza¹³, Lamarck introduce, como demuestra *Les deux Jockos*, un cambio radical en la descripción de la realidad que cuestiona los pilares mismos sobre los que se había fundamentado, sostenido, la historia de la humanidad, y por extensión, la propia percepción del “yo” que tanto preocupaba a los románticos.

¹³ El antropocentrismo en las clasificaciones del reino animal se mantiene tiempo después de la formulación de la teoría de la evolución de Darwin. Incluso biólogos de la talla de Huxely, él también evolucionista, hacen gala de esta visión: “[...] l’homme est un membre du même ordre que les singes et les lémuriens, auquel la dénomination linnéenne de PRIMATES doit être conservée. Cet ordre peut maintenant se diviser en sept familles d’une valeur systématique à peu près égale, à savoir: la première, les ANTHROPINIENS, qui ne renferme que l’homme seul; [...]” (Huxley, 1891: 80).

Conclusiones

La permeabilidad del género teatral con respecto al contexto socio-cultural, histórico y político que lo circunda queda, pues, patente en *Les deux Jockos*. La importancia otorgada desde los teatros populares del boulevard du Temple al público, que se erige como el principal elemento con el que filtrar los gustos expresivos y modas de una época, explica la temática principal de la obra. Así pues, el debate que emerge con las tesis transformistas, su triunfo más allá del ámbito estrictamente científico o filosófico al que aludíamos precedentemente, se explica por las implicaciones sociales que se derivan. Si en la naturaleza se operan cambios, si esta es el resultado de distintas transformaciones, no hay motivo para que en la sociedad, que participa de aquella, no tengan lugar dichas mutaciones. En este sentido, la transposición de estas ideas al ámbito social no hacía sino respaldar los anhelos de una nueva clase, la burguesía, que reivindicaba el cambio que se estaba operando en la estructura y organización de la sociedad. En contra del estatismo que atravesaba el Antiguo Régimen en el que el estatus de una persona es ajeno a ella manteniéndose inamovible a lo largo de su vida, la sociedad burguesa proclamaba, si no reclamaba, la posibilidad de promocionarse socialmente. Con ello, se defendían y se asumían como reales las transformaciones en el seno de la sociedad que, con la irrupción de la industria, tomaba como elemento de jerarquización el capital económico y las posesiones materiales. Si se tiene en cuenta que los principales consumidores de este género de entretenimiento era la burguesía, así como las clases populares¹⁴ ante las cuales se abría todo un mundo de posibilidades y expectativas plausibles de una futura mejora en sus condiciones de vida, no es sorprendente que autores, directores y salas se decanten por este tipo de obras que proyectan en la escena las inquietudes de sus espectadores.

Todo cuanto se ha expuesto anteriormente no hace sino evidenciar la necesidad de estudiar el teatro, y por extensión la literatura en general, dentro del contexto histórico-receptivo en el que se enmarca por cuanto este condiciona y determina el

¹⁴ Es posible encontrar en distintos manuales decimonónicos referencias respecto a las elevadas tarifas de los teatros parisinos lo que conducía inevitablemente a una auto-restricción del público potencial que podía acudir a las salas descartando, casi automáticamente, a las clases populares que no podían permitirse dichos precios. Uno de los motivos que explicaría el hecho de que “le prix des places a doublé depuis soixante ans” (Leveaux, 1881-6: 224) es la progresiva industrialización del hecho teatral mismo. El progreso en los mecanismos utilizados para la puesta en escena, con la *machinerie* cada vez más compleja y sofisticada como ejemplo paradigmático, encarece las producciones dramáticas, al mismo tiempo que el capitalismo incipiente hacía percibir las como una empresa comercial cuyo principal objetivo debía ser obtener beneficios económicos. No obstante, la presencia cada vez mayor de espectadores procedentes de las clases populares se explica gracias a las iniciativas de directores como Dejean, quien estuvo al frente del Cirque Olympique durante algún tiempo, que optó por “des propositions tarifaires en direction des classes défavorisées. Ces places à tarif réduit sont alors appelées ‘les populaires’ ” (Camus, 2004: 24).

hecho teatral desde el mismo proceso de creación. Así pues, el reflejo en esta obra del debate surgido en el seno de la sociedad decimonónica dividida entre dos maneras de entender la naturaleza, entre fijismo y transformismo, pone de manifiesto que son los gustos, inquietudes y preocupaciones de los espectadores, en definitiva, que son estos y no otros los que posibilitan la existencia orgánica de la obra. Se trata, pues, de una confrontación en el plano científico cuya dimensión, cuya trascendencia a otros ámbitos como el literario, solo puede explicarse por cuanto sus repercusiones atañen tanto a lo filosófico, como a lo social.

Lo que en definitiva se pone en escena con *Les deux Jockos* es la lucha entre las estructuras y organizaciones sociales todavía ancladas en pensamientos anacrónicos propios del Antiguo Régimen frente a una sociedad industrializada que defendía la movilidad entre las clases sociales que la formaban. En otras palabras, lo que se deduce es la pugna por saber qué concepción del mundo se iba a imponer, con la consiguiente resolución de quién monopolizaría, acumularía, a partir de entonces el poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bâ, O.B., (2011) *Critique des théories de l'évolution, de « races » et de racisme. Histoire des idées sur l'évolution. Statut controversé des peuples noirs et indigènes*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Baratay, É., (1995) “La mort de l'animal dans l'imaginaire catholique (France, XVII^e-XX^e siècles)” in *Revue de l'histoire de religions*. Tomo 212, nº4.
- _____ (2011) “Le christianisme et l'animal, une histoire difficile” in *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*. Vol.2, nº2, pp. 120-138.
- Camus, J-Y., (2004) *Le cirque, la quadrature du cercle*. Tesis para obtener el Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées, Universidad Lyon 2.
- Dartois de Bournonville, F.V.A et al., (1825) *Les deux Jockos*. Paris, Libraire Quoy.
- Féret, R., (2012) “Le théâtre de province au dix-neuvième siècle : entre révolutions et conservatisme” in *Annales historiques de la Révolution française*. Reims, Armand Colin et Société des études robespierristes, nº367.
- Grimoult, C., (2000) *Le développement de la paléontologie contemporaine*. Genève, Libraire Droz.
- Huxley, TH. H., (1891) *La place de l'homme dans la nature*. Paris, Libraire J.B. Baillière et fils.
- Jaures, J., (1900-07) “Le Théâtre social” in Stoulling, E. (dir), *Revue de l'art dramatique*. Paris, A. Dupret.
- Kuhn, T.S., (2012) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 4^o ed.
- Larousse, P., (1866-1877) *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique....* Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, T.9 H-K.

- Lebrun, M., (2000) *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Leveaux, A., (1881-1886) *Nos théâtres de 1800 à 1880. La Tragédie, le Drame, la Comédie, l'Opéra français, l'Opéra italien, l'Opéra Comique, le Vaudeville, les Ballets, les Revues, la Parodie, la Pantomime*. Paris, Tresse et Stock.
- Naugrette, C., (2000) *L'esthétique théâtrale*. Paris, Nathan Université.
- Ramos Gay, I., (2006) "La imagen de España en los vaudevilles de Eugène Labiche y Georges Feydeau" in Bruña Cuevas, M. et al. (coord.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, APFUE, SHF y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, pp. 650-657
- Snigurowicz, D., (1999) "Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a "Man" from a Monkey" in *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire*. Vol. XXXIV, Abril, pp. 51-81.
- Viejo Montesinos, J.L., (1996) "El hombre como animal: el antropocentrismo en la zoología" in *Asclepio*. Vol. XLVIII, nº2, pp.53-71.

FUENTES PRIMARIAS

- Le Mercure du dix-neuvième siècle*, 1825, Paris, P. Mongie l'Aîné Libraire, Tomo 9.
- La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs des arts, des lettres et des modes*, Jeudi 26 mai 1825, Paris, Imprimerie de DAVID, nº 741.