

Los nombres de la máscara en *Lorenzaccio* de Alfred de Musset

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ. U.C.M.

En *Lorenzaccio* Alfred de Musset no se limita a recrear un tema histórico-político -el asesinato de Alejandro de Médicis, duque y tirano de la Florencia del siglo XVI- sino que amplía su significado hacia el drama personal y filosófico. Bien es cierto que Musset cuenta con fuentes directas de inspiración -las *Crónicas Florentinas* de Varchi publicadas en el siglo XVIII, así como el esbozo de drama que le había cedido su amante George Sand bajo el título de *Una conspiración en 1537*- pero ello no le es obstáculo para realizar una de sus más personales y genuinas obras dramáticas al tiempo que uno de los dramas románticos con mayor carga de modernidad. En efecto, estructurando la obra en función de una convergencia de intrigas plurales hacia una única intriga, Musset encuentra el modo de incluir las fluctuaciones de su propio pensamiento, su visión del mundo y su concepción del "acto vital", justificación plena del propio ser en la que resueñan ecos claramente shakespearianos.

Ello se encauza a través del personaje principal de la obra del que tan sólo se nos muestra el perfil de su máscara, primero adoptada pero luego trágicamente asumida e incrustada en la propia piel. Máscara que, si bien al principio no es más que un mero aditamento en el baile de disfraces con el que comienza la obra, pronto cobra un nuevo significado metafórico potenciando esa alternancia entre ficción y realidad tan utilizada por Musset en todo su teatro. A ese juego de apariencias y verdad es precisamente al que van a contribuir los diferentes apelativos que a lo largo de la obra designan

a Lorenzo de Médicis, constituyendo indicios simbólicos tanto de su pluralidad actancial como de su desdoblamiento espacio-temporal. Veremos así en este trabajo cómo dicho personaje central constituirá la resultante de las múltiples y divergentes visiones que de él poseen los demás, en función del aspecto de la máscara que él adopta y que éstos perciben. Ello se explicita en el nivel del discurso a través de las transformaciones sufridas por el nombre de Lorenzo de Médicis, que determinan al mismo tiempo sus diferentes valores axiológicos (Kerbrat-Orecchioni, C: 1980). Musset no sólo cuenta con la poética de la máscara, sino que ésta se sustenta en la poética del nombre, del lenguaje. Punto de partida y de referencia en el reparto, el nombre de Lorenzo de Médicis constituye lo que podría denominarse como grado cero respecto a los demás apelativos a él dirigidos que aparecen en la obra, y se identifica como un personaje histórico primo del duque de Florencia, Alejandro de Médicis, apoyado por Carlos I de España y por el Papa. Habiéndose convertido en hombre de confianza y compañero de vicios de su primo, un don Juan de pacotilla, Lorenzo de Médicis mantiene también relación con los republicanos que, apoyados por el rey de Francia Francisco I, se muestran contrarios a los Médicis. Este doble juego se mantiene hasta el final de la obra procurando una visión negativa del actante, cuyo rostro presenta los rasgos característicos del vicio y de la corrupción, constituyendo pronto, desde el Acto I, el "modèle titré de la débauche florentine" según palabras de Sire Maurice.

Así, el primer aspecto de la máscara que aparece es el de un Lorenzo de Médicis cómplice de la depravación del duque de Florencia, aunque también desde el primer momento, desde el primer diálogo entre ambos, se percibe una inautenticidad en el discurso de Lorenzo, reforzado por marcas enunciativas en exceso laudatorias referidas al comportamiento libertino del Duque y a su propio papel de alcahuete. Lo primero que se percibe del personaje es su máscara, -se tiene conciencia de que Lorenzo interpreta un papel que no es el suyo propio- a diferencia de lo que ocurre en otras obras de Musset, como en *Fantasio* o en *On ne badine pas avec l'amour*, en las que los personajes las adoptan en escena. Esta máscara de depravación, unida a un acto anterior de barbarie cometido por Lorenzo al decapitar las ocho estatuas de los reyes bárbaros del Arco de Constantino, contribuyen al apodo despectivo forjado por el pueblo, que es precisamente el que da título a la obra: *Lorenzaccio*. A ello alude Sire Maurice en su conversación con el Duque (Musset, 1985: I,4):

SIRE MAURICE; Lorenzo est un athée; il se moque de tout. Si le gouvernement de Votre Altesse n'est pas entouré d'un profond respect, il ne saurait être solide. Le peuple appelle Lorenzo, Lorenzaccio; on sait qu'il dirige vos plaisirs, et cela suffit.

LE DUC: Paix! Tu oublies que Lorenzo de Médicis est cousin d'Alexandre. (Entre le cardinal Cibo). Cardinal, écoutez un peu ces messieurs qui disent que le pape est scandalisé des désordres de ce pauvre Renzo, et qui prétendent que cela fait tort à mon gouvernement.

Producto de la versatilidad de su máscara, un mismo personaje recibe varios nombres en esta mínima muestra de diálogo. Y ello ocurre en general por adjunción de un soporte signifiante específico. En el caso de *Lorenzaccio*, título de la obra, se trata de un apodo formado por el sufijo aumentativo -accio, que en italiano presenta un claro valor peyorativo realzado en la mayoría de las ocasiones por el contexto dialógico. Son numerosísimas las marcas de este despectivo en los discursos de aquellos personajes que perciben el aspecto de la máscara relativo al vicio, a la depravación, o incluso a la traición. Es el caso del propio Lorenzo, que se percibe desde el autodesprecio y desde la asunción de la propia maldad; es el caso del procurador, de la marquesa Cibo o de Giomo; es el caso de Pierre Strozzi que en su discurso cosifica a Lorenzo a través del pronombre neutro en un discurso claramente despectivo (Musset, 1985: II, 5, 90):

PIERRE; Qui dit cela? Te voilà ici, toi, Lorenzaccio. (Il s'approche de son père). Quand donc fermerez-vous votre porte à ce misérable? ne savez-vous donc pas ce que c'est, sans compter l'histoire de son duel avec Maurice?

La alusión al duelo fallido con Sire Maurice refleja otro aspecto fingido del personaje: el de cobarde y timorato, ya que se desmaya a la vista de la espada con la que le retan. El apelativo que en esta ocasión nos encontramos es el de *Lorenzetta*, configurado morfológicamente por un diminutivo italiano que reenvía al aspecto femenino de la supuesta personalidad de Lorenzo. No deja de ser curiosa la importancia que se ha dado a este aspecto del personaje en sus diversas escenificaciones, pues desde la primera, realizada cincuenta años después de su escritura, en 1892, siempre había corrido a cargo de mujeres. Tan sólo en 1952 el papel de Lorenzo es interpretado por un actor masculino.

Si bien en los casos de *Lorenzaccio* y *Lorenzetta* el apelativo despectivo, con valor axiológico negativo o peyorativo, se compone a partir del sufijo -ya aumentativo, ya diminutivo-, en el caso de *Renzinaccio* el valor despectivo se duplica, no sólo por la morfología en sí (aféresis, diminutivo,

despectivo), sino también por el locutor que lo pronuncia y el contexto en el que esto sucede, esto es, por la situación de comunicación establecida (Musset, 1985: IV,7, 150):

LORENZO: Voilà le soleil qui se couche; je n'ai pas de temps à perdre, et cependant tout ressemble ici à du temps perdu. (Il frappe à une porte) Holà! Seigneur Alamanno!

ALAMANNO, sur la terrasse: Qui est là? Que me voulez-vous?

LORENZO: Je viens vous avertir que le Duc doit être tué cette nuit. Prenez vos mesures pour demain avec vos amis, si vous aimez la liberté.

ALAMANNO: Par qui doit être tué Alexandre?

LORENZO: Par Lorenzo de Médicis.

ALAMANNO: C'est toi, Renzinaccio? Eh! Entre donc souper avec de bons vivants qui sont dans mon salon.

LORENZO: Je n'ai pas le temps; préparez-vous à agir demain.

ALAMANNO: Tu veux tuer le Duc, toi? Allons donc! Tu as un coup de vin dans la tête.

Una vez tomada su decisión, Lorenzo anuncia su acto a los republicanos, teóricamente interesados en la caída de Alejandro. Lorenzo deja de autodenominarse *Lorenzaccio* para recobrar su dignidad perdida y pronuncia su nombre completo, *Lorenzo de Médicis*. La modificación introducida por Alamanno, esto es, *Renzinaccio*, duplica así su valor despectivo y pone de relieve la incredulidad del locutor ante la posibilidad de la menor hazaña heroica por parte de Lorenzo. Ello, por otra parte, anuncia la inutilidad del acto desde el punto de vista político, pues los republicanos desaprovecharán la ocasión de hacerse con el poder.

Si bien *Lorenzaccio*, *Lorenzetta*, *Renzinaccio* son apelativos que reenvían al aspecto negativo de la máscara, presentando todos un valor axiológico peyorativo, éste se refuerza por el hecho de que los diferentes locutores que los pronuncian son los detractores de Lorenzo. Sin embargo, en algunas ocasiones, estos apelativos pueden teñirse de afectividad sin abandonar por completo un valor ligeramente despectivo, adquiriendo por lo tanto el valor dual de la ironía. Es el caso de los nombres que merece Lorenzo en boca del Duque. Uno, formado por aféresis de Lo-, esto es, *Renzo*, otro, formado igualmente por aféresis pero añadiendo el diminutivo -ino, *Renzino*. En este segundo caso encontramos una nueva situación paradójica en la que Musset juega con el equívoco, puesto que el Duque emplea el diminutivo afectivo justamente en el momento en que Lorenzo le ha extraviado a propósito la malla protectora para dejarle más indefenso (II, 6). La ironía surge aquí,

pues, de un "conflicto entre el nombre y el hecho" (W. Booth, 1986) como a lo largo de casi toda la obra.

Renzo va a ser también el apelativo empleado por María Soderini, madre de Lorenzo, resignada pero lúcida ante las debilidades de su hijo, y consciente de la transformación de su rostro. Un rostro avejentado y envilecido por la depravación y los usos libertinos, del que no quedan rastros de belleza (es bien sabida la identificación constante en Musset entre belleza y virtud). No existe belleza, así como tampoco sonrisa, "espejo del alma". Sólo queda un gesto imperturbable de desprecio e ironía: una máscara. (Musset, 1985: I,6, 61)

MARIE: Ah! Catherine, il n'est même plus beau; comme une fusée malfaisante, la souillure de son coeur lui est montée au visage. Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs, s'est enfoui de ses joues couleur de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout.

En todo momento las palabras de María Soderini no dejan duda de la existencia de un tiempo pasado en el que la máscara aún no se había integrado al hombre. Por lo tanto, *Renzo*, en boca de la madre va a ser el apelativo a través del cual se nos remonta a un tiempo anterior de pureza y de ingenuidad, de virtud aún no mancillada por una Florencia de lujo, disipación y libertinaje, que cobra una verdadera actancialidad en la obra. Es el tiempo de la infancia, al que reenvían los nombres de *Renzo* o de *Lorenzino*, que en la obra conducen a un desdoblamiento imaginario del héroe ante los ojos de su madre.

MARIE: Sais-tu le rêve que j'ai eu, mon enfant?

LORENZO: Quel rêve?

MARIE: Ce n'était point un rêve, car je ne dormais pas. J'étais seule dans cette grande salle; ma lampe était loin de moi, sur cette table auprès de la fenêtre. Je songeais aux jours où j'étais heureuse, aux jours de ton enfance, mon Lorenzino. Je regardais cette nuit obscure, et je me disais: il ne rentrera qu'au jour, lui qui passait autrefois les nuits à travailler. Mes yeux se remplissaient de larmes, et je secouais la tête en les sentant couler. J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie; je me suis retournée; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras -c'était toi *Renzo*: "Comme tu reviens de bonne heure!" me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois.

Es precisamente el deíctico *autrefois* el que marca la pauta no sólo de un desdoblamiento temporal sino también existencial. Se trata, por un lado,

del tiempo de la juventud marcado por los grandes ideales ("la liberté, la patrie, le bonheur des hommes") frente al tiempo del vicio y de la degeneración marcado por un escepticismo que, sin embargo, no bloquea la acción. Entre ambos se ha producido una metamorfosis, que el propio héroe analiza en un monólogo esencial en el que deja traslucir su desasosiego, pero que, sin embargo, no implica el total abandono de su ser anterior, adormecido bajo la máscara y, por lo tanto, recuperable. Por ello se hace posible la convergencia de los dos tiempos, de los dos aspectos de la máscara, del Lorenzaccio y del Renzo o Lorenzino hacia un tiempo de autorredención en el que la máscara de Lorenzaccio se disipa para dejar aparecer al nuevo *Bruto* de la Historia. Es este, efectivamente, el nuevo papel asumido por Lorenzo y puesto de relieve por Philippe Strozzi, en el diálogo que constituye el acto V, escena 2. Bruto será así el nuevo y definitivo nombre de la máscara asumida por Lorenzo, no tanto en recuerdo del asesino de César, como del sobrino de Tarquino el Soberbio quien en el año 509 a. C. subleva al pueblo de Roma en contra de los Tarquinos para abolir la monarquía y al mismo tiempo para vengar el suicidio de Lucrecia, anteriormente ultrajada por un Tarquino. En este caso, Lorenzo venga la muerte de Louise Strozzi, hija de Philippe, previamente envenenada por orden de Alejandro en el curso de una cena.

Pero al asesinar a Alejandro de Médicis, Lorenzo no sólo venga una muerte, sino que da un paso inútil hacia la consecución de los ideales de virtud y libertad tan sólo defendidos ya por Philippe Strozzi. Aún más, ese acto sirve para justificar su propia vida tanto como su propia muerte. En el diálogo del acto III, 3, central de la obra, en el que Lorenzo se revela portador de una máscara ya integrada a su propia piel y, por lo tanto, incapaz de despegársela si no es por la muerte (ejemplificando el *on ne badine pas avec la débauche*), Lorenzo prevé la inutilidad de su acción. La justificación de ésta es entonces el propio acto en sí, por el cual da sentido a su propia existencia y se redime a sí mismo, pero no a los ojos de la Historia, pues es sabido que el acto es inoperante políticamente, tal y como, por otra parte, él mismo había anunciado.

En este sentido, subyace en la obra toda una filosofía del desengaño, ilustrando lo que Musset expresaría un par de años después en la *Confession d'un enfant du siècle* (1836) y anticipando por otra parte la filosofía del absurdo del siglo XX, así como la idea del "acto gratuito".

Más que en asesinato político la muerte de Alejandro se convierte en acto liberador justificativo de la propia libertad, sentida como necesidad generada por la náusea existencial. Lorenzo se convierte así en el precursor

de los héroes sartreanos. Y quizá sea éste el verdadero sustento de la personalidad del héroe de la obra escondido tras esa máscara en la que subyace todo un planteamiento vital: la justificación de la propia existencia a través de la acción, siguiendo la premisa de la *Confession d'un enfant du siècle*: "Il est temps d'agir et de penser en homme"; de ser *Lorenzo-Brutus* y no ya *Lorenzaccio*, ni tampoco *Lorenzino*.

El estudio de los apelativos en el nivel dialógico pone así de manifiesto un triple aspecto en la máscara, que reenvía a un triple marco espacio-temporal nuclear a su vez múltiplemente fragmentado, como es de rigor en el drama romántico:

a) por un lado, los diminutivos con valor afectivo, como *Renzo* o *Lorenzino* o *Renzino*, que sitúan en una infancia perdida de pureza y de virtud ubicada esencialmente en la casa de la madre, María Soderini;

b) por otro, los diminutivos con valor peyorativo (*Lorenzaccio*, *Lorenzetta*, *Rezinaccio*) o despectivo y afectivo simultáneamente (como *Renzo*, apelativo empleado por el Duque), que sitúan en un tiempo presente de vicio y depravación, desarrollados en una Florencia decadente y en la Corte del tirano Alejandro;

c) y, finalmente, el tiempo de la autorredención, por el que Lorenzo, ensuciándose las manos, se convierte en el *Bruto* moderno y, al mismo tiempo, en *Lorenzo de Médicis*. Esta transformación se opera tanto en la casa de Philippe Strozzi, como en su propia habitación, lugar del asesinato.

El nombre propio queda de este modo vinculado a un espacio-tiempo concreto en función de un locutor y de un receptor que, en el caso de Lorenzo, pierde progresivamente su rigidez de máscara para ir desvelando su verdadera personalidad. De hecho, la identidad psicológica y actancial de Lorenzo de Médicis tan sólo se manifiesta al final de la obra, donde queda operada la transformación *desde Lorenzo a Bruto, pasando por Lorenzaccio*. Bajo la máscara encontramos entonces a un hombre inmerso en la difícil búsqueda de la justificación de su propia existencia, que paradójicamente se encontrará en la comisión del "acto absurdo".

El juego de la máscara y de sus nombres es juego escénico y también poético pero, en cualquier caso, en Musset responde siempre a un planteamiento existencial cuya modernidad resulta indudable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BOOTH, W. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- * BRICOURT, B. (1977). "Le visage des masques dans le théâtre de Musset", *Europe*, num. 583-584, nov.-déc.
- * DUCROT, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann.
- * KERBRAT-ORECCHIONI, K. (1980) *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- * MUSSET, A. de (1985). *Lorenzaccio*. Paris: Bordas.
- * MUSSET, A. de (1973). *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Gallimard.
- * RICHARD, J.-P. *Études sur le romantisme*. Paris: Seuil.
- * SARTRE, J.-P. (1948). *Les mains sales*. Paris: Gallimard.