

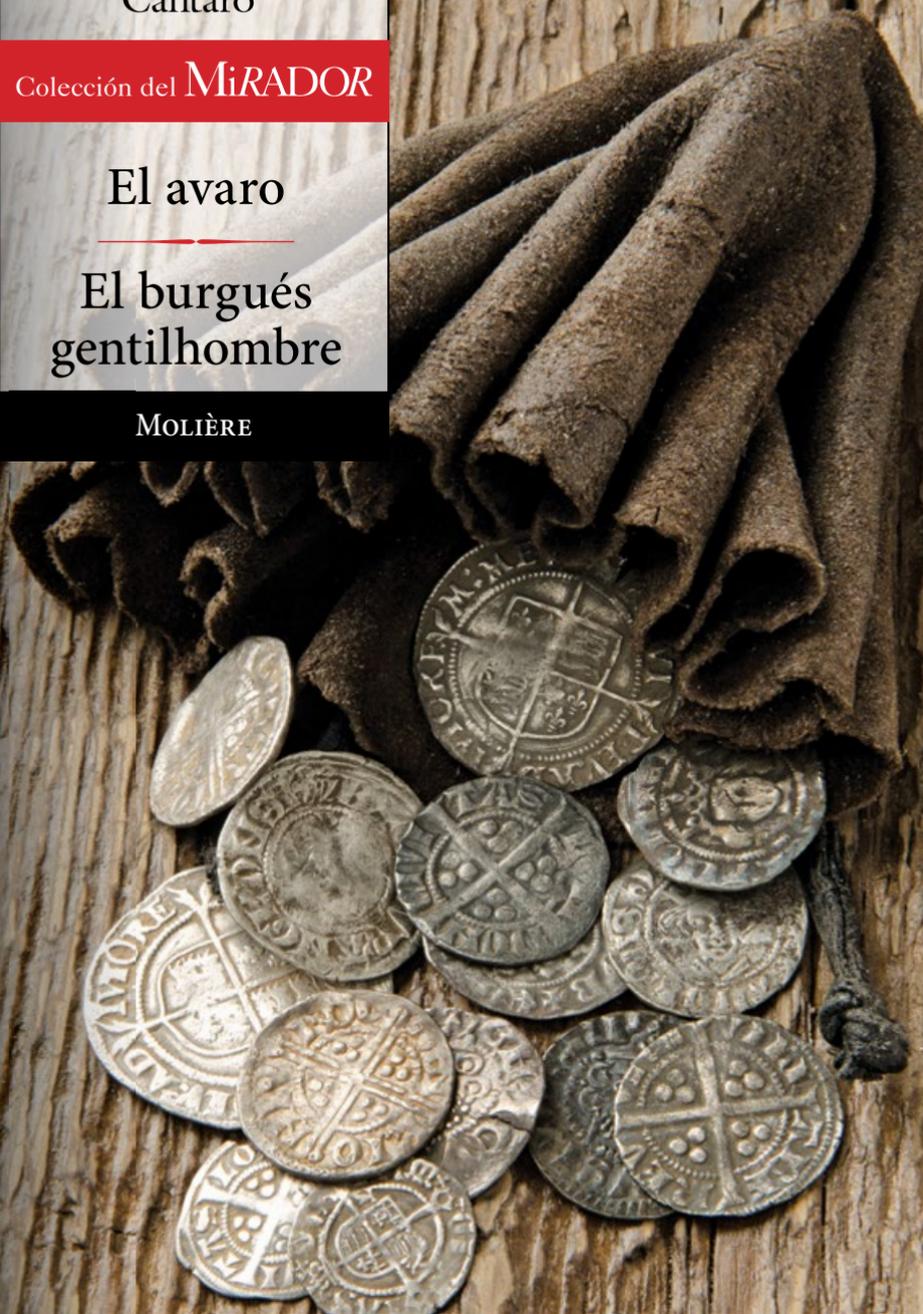
Cantaro

Colección del **MIRADOR**

El avaro

El burgués
gentilhombre

MOLIÈRE



Colección del *MIRADOR*

El avaro

El burgués
gentilhombre

MOLIÈRE

 Cantaro

Colección del
MIRADOR

Coordinadora del Área de Literatura: Laura Giussani
Editora: Florencia Carrizo
Corrector: Gustavo Gabriel Wolovelsky
Compilación y secciones especiales: María Inés Indart
Jefe del Departamento de Arte y Diseño: Lucas Frontera Schällibaum
Coordinadora de Arte: Natalia Udrisard
Diagramación: Ana G. Sánchez
Gerente de Prerensa y Producción Editorial: Carlos Rodríguez
Imagen de tapa: Thinkstock

Molière

El avaro. El burgués gentilhomme. - 2a ed. 1a reimp. -
Boulogne: Cántaro, 2015.
240 p.; 19x14 cm. - (Del Mirador ; 247)

Traducido por: Ricardo Ibarlucía ; Valeria Castello Joubert ;
Florencia Fernández Feijoo
ISBN 978-950-753-374-7

1. Teatro Francés. I. Ibarlucía, Ricardo, trad. II. Castello
Joubert, Valeria, trad. III. Florencia Fernández Feijoo, trad.
CDD 842

Título original: *L' avare / Le bourgeois gentilhomme.*

© Editorial Puerto de Palos S. A., 2013
Editorial Puerto de Palos S. A. forma parte del Grupo Macmillan
Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina
Internet: www.puertodepalos.com.ar
Queda hecho el depósito que dispone de la Ley 11.723.
Impreso en la Argentina / Printed in Argentina
ISBN 978-950-753-374-7

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Puertas de acceso

La vigencia de un clásico

Es frecuente leer en historias de la literatura que Molière es un “clásico” del teatro francés. Esto suena importante y prestigioso, pero ¿qué significa? ¿Cómo definir “lo clásico”? En el lenguaje cotidiano, clásico es aquello que “no pasa de moda”, lo que soporta el paso del tiempo sin perder actualidad, aquello que está siempre vigente.

En literatura, el autor “clásico” es aquel que puede desafiar las lecturas y relecturas de sucesivas generaciones despertando siempre su interés, suscitando emociones y reflexiones a los lectores o espectadores de distintas épocas.

El teatro de Molière tiene esa virtud: las locuras y los vicios de sus ridículos personajes están siempre a la orden del día, frescos y dispuestos a divertirnos.

Molière, seudónimo de Jean Baptiste Poquelin, fue a la vez actor, autor y director. Puso en escena memorables comedias con las que provocó la risa de campesinos, burgueses, nobles y hasta del poderosísimo Luis XIV, el Rey Sol. Claro que estas mismas

obras irritaron a algunos sectores, sufrieron censura y le trajeron a su autor algunos dolores de cabeza y muchos enemigos, porque no a todos divierte que se expongan y ridiculicen sus obsesiones, sus debilidades, su estilo de vida o sus creencias.

La receta de la risa

Los filósofos y los críticos han intentado, sin demasiado éxito, elaborar una teoría de la risa y describir los fenómenos referidos a la comicidad. Sin embargo, los actores y los dramaturgos de todas las épocas sí han sabido cómo hacer reír a los más diversos públicos.

Desde el breve *sketch* hasta la sátira más elaborada, la trama se funda en una secuencia básica muy simple: equilibrio / desequilibrio / nuevo equilibrio, que se descompone en una serie de obstáculos y repeticiones de situaciones. La acción cómica, a diferencia de la trágica, no acarrea graves consecuencias, ya que su desenlace siempre resulta tranquilizador para el espectador, dado que restaura la armonía o el equilibrio inicial (el famoso *happy ending*, en términos cinematográficos).

El mecanismo esencial que pone a funcionar la comedia es el *quid pro quo* (del latín, ‘tomar una cosa por otra’) o *equivoco*, que consiste en confundir a un personaje con otro. Puede ser interno a la obra (el personaje X confunde a Y con Z), externo (nosotros, los espectadores, confundimos a X con Y) o mixto (al igual que un personaje, confundimos a X con Z).¹

Desde sus orígenes hasta la actualidad, autores, actores y directores han sabido sacar provecho tanto del equívoco como de otros elementos cómicos, visuales y verbales.

1 Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1996.

Lo *cómico visual* —o el *gag*² (del inglés norteamericano “broma”)— se basa en las variadas formas de la gestualidad: muecas, contorsiones, gestos burlescos, apariciones y desapariciones bruscas, corridas, palizas y persecuciones de todo tipo.

Lo *cómico verbal* —o *gag verbal*— pone en juego todas las sutilezas del lenguaje: juegos de palabras, alusiones, palabras de doble sentido e ironía.³

Son también procedimientos cómicos muy efectivos *la inversión cómica* (un hombre muy pequeño y otro muy robusto, un tímido y un seductor, un hombre vestido de mujer o viceversa, etc.) y la *exageración* o *hipérbole*: cualquier acción simple —como hablar, comer o caminar— puede resultar cómica, si se realiza en exceso o a gran velocidad.

Los mecanismos de la risa son simples y conocidos por todos, sin embargo, autores y actores no se cansan de afirmar que “es más fácil hacer llorar que hacer reír”. Lo difícil es saber combinarlos porque, como sabe cualquier buen cocinero, tener la receta no garantiza la calidad del menú.

Los mejores y los peores

La palabra *comedia* deriva del griego *komoidia* y tiene su origen en el *komos*, que era un desfile y canción ritual que se llevaba a cabo en las fiestas que los atenienses dedicaban a Dionisio, su dios del vino y de la fertilidad. Estas festividades dionisiacas

2 En el lenguaje cinematográfico actual, se denomina *gag* todo efecto verbal o visual, cómico y repentino.

3 La historia del cine ofrece ejemplos paradigmáticos de estos recursos, desde los *gags* visuales del cine mudo (con Charles Chaplin y Buster Keaton) hasta los elaboradísimos y vertiginosos *gags* verbales de los filmes de Woody Allen.

fueron, en efecto, muy fértiles para el arte occidental, ya que en ellas nació el teatro.

En un proceso lento y complejo del que no se sabe demasiado, lo religioso fue dando paso a lo profano. Los cánticos y las danzas rituales y religiosas se fueron transformando en otros cantos y en otros movimientos corales, hasta representar en escena historias y conflictos que se convirtieron en el espectáculo más exitoso de la Antigüedad: el arte teatral.

A pesar de su origen religioso compartido, la comedia y la tragedia se definieron muy rápidamente por oposición. Fue Aristóteles quien las polarizó en su *Poética*.⁴ En ella define la *tragedia* como la imitación de las acciones nobles de personajes de alta condición social (“los mejores”), en un lenguaje elevado, cuyo final desdichado produce en el espectador sentimientos de piedad y de terror que lo purifican; mientras sostiene que la *comedia* resulta de la imitación de la vida cotidiana de seres de condición social y moral inferior (“los peores”), cuyos avatares, resueltos siempre felizmente, provocan en el espectador risas que tienen sobre él un efecto tranquilizador.

Como consecuencia de esta polarización, la comedia cargó durante siglos con el peso de ser la “hermana menor” de la digna y trascendente tragedia. La comedia fue, entonces, el espejo de lo cotidiano, de lo privado, de lo ridículo, de lo deforme; un espejo de mano en el que los seres humanos podíamos ver nuestros defectos y nuestros vicios, y burlarnos de ellos sin poner en riesgo nuestro equilibrio emocional o nuestra estabilidad social.

4 Para muchos, el primer texto de teoría literaria en la cultura occidental.

La comedia latina

La comedia, no obstante, supo hacer del defecto virtud y creció como espectáculo teatral no solo en Grecia (con Aristófanes y sus sátiras políticas, y con las comedias cotidianas de Menandro) sino, especialmente, en Roma. Entre 240 y 160 a. C., los comediógrafos latinos Plauto y Terencio tomaron los modelos griegos para burlarse de ellos y lograron hacer florecer una comedia con intrigas, personajes y diálogos de características propias que divertían a todos los sectores de la sociedad romana.

Con características disímiles, ambos dramaturgos consolidaron el género de la comedia. Plauto opta por una comedia de intriga, con lenguaje truculento, argumentos inverosímiles y personajes grotescos. Terencio, por su parte, estudia los conflictos generacionales a través de personajes más dignos y elaborados. Sus intrigas son más complejas y crean suspenso.⁵

La risa medieval

Al disgregarse el Imperio Romano de Occidente en el siglo V de nuestra era, la comedia latina se hallaba en franca decadencia, y el avance del Cristianismo —que no miraba con buenos ojos los espectáculos paganos— terminó con ella. La producción clásica se conservó como objeto de estudio en los monasterios, donde se leían las obras en latín.

Sin embargo, la Iglesia supo aprovechar el poder de convocatoria del arte teatral para difundir su credo. Durante las celebraciones de Semana Santa y de Navidad, lo religioso y lo escénico se unieron, y dieron origen a diversas especies dramáticas: los *misterios*,

5 Canova, Marie-Claude, *La comédie*, París, Hachette, 1993.

los *milagros* y las *moralidades*. En ellos se representaban episodios bíblicos y vidas ejemplares de santos de un modo accesible para la mayor parte de la población, que era analfabeta.

Paralelamente, en espacios públicos no religiosos —en las plazas y en las ferias—, en fiestas de raíz pagana, como el carnaval y las fiestas agrícolas, o en las parodias de los actos oficiales del estado feudal, se forja lo que la crítica llama una “cultura cómica popular”.⁶ Surge así otro tipo de representaciones, en las cuales no se emplea la lengua de la Iglesia, el latín, sino la lengua vulgar. A partir de situaciones cotidianas y familiares, acróbatas circenses, payasos y bufones configuran con el paso de los siglos nuevas formas de la comedia: la farsa, la *sottie* y la *commedia dell'arte*.

La *farsa* medieval fue una especie cómica extraordinariamente vital, que desarrollaba sin sorpresas una situación previsible con personajes muy caricaturescos (el fanfarrón, el marido engañado, la mujer charlatana, el burlador burlado), en un lenguaje crudo y grosero. La farsa no pretendía moralizar ni dar una imagen positiva de la humanidad, solo buscaba provocar la risa por la risa misma, a través de la “eterna repetición” de golpes, caídas, apariciones y desapariciones, persecuciones y todo tipo de gestos y expresiones vulgares. A pesar de su inicial simplicidad, al promediar el siglo xv, la tradición farsesca estaba fuertemente arraigada en los espectáculos europeos y había enriquecido sus personajes y vuelto más complejas sus tramas.

En oposición al carácter doméstico y cotidiano de la farsa, la *sottie* se impuso como una sátira social de la política de su tiempo. Su personaje central es el *Sot* (en francés, “tonto” o “ingenuo”) que, en su simpleza, denuncia sin piedad todos los vicios morales de la sociedad de su tiempo. La acción representaba

⁶ Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires, Alianza, 1994.

una especie de tribunal en el que se sometían a juicio personajes abstractos como “El pueblo”, “La locura”, “La guerra”, “La nobleza”... La *sottie* fue un género intelectual y comprometido que “sirvió como arma política” y “tuvo que hacer frente a los ataques de la censura”.⁷

La comedia del arte

En 1571 llegó a París la primera compañía italiana itinerante, con la intención de divertir a los cortesanos con sus bufonadas. Poco a poco, otros grupos de actores trajeron su arte de la improvisación y del desenfado, hasta que los comediantes italianos se instalaron definitivamente en el Palacio Real.

A lo largo del siglo siguiente, estas compañías difundieron por toda Europa un estilo de obras estrechamente vinculadas a las comedias latinas y a la comedia humanista italiana. Llamada por los franceses “comedia italiana”, este tipo de comedia se caracterizaba por ser una creación colectiva de actores, que elaboraban un espectáculo a través de la improvisación gestual o verbal a partir de un esquema muy breve, que ofrecía los grandes lineamientos de la historia.⁸ La acción se situaba siempre en la calle o en la plaza; y los temas eran los conflictos entre jóvenes y viejos, los errores acerca de la identidad de las personas y las complicaciones sentimentales que parodiaban el discurso amoroso en una sucesión de *sketches* con corridas y juegos corporales de una gestualidad desbordante. Los actores portaban máscaras, de modo que la atención del público estaba puesta en la gracia de los gestos.

⁷ Canova, Marie Claude, *op. cit.*, pág. 28, (la traducción es nuestra).

⁸ Pavis, Patrice, *op. cit.*

El avaro

MOLIÈRE

Traducción
de Valeria Castelló-Joubert
y Ricardo Ibarlucía

PERSONAJES

HARPAGÓN, padre de Cleanto y de Elisa,
y enamorado de Mariana.

CLEANTO, hijo de Harpagón, enamorado de Mariana.

ELISA, hija de Harpagón, enamorada de Valerio.

VALERIO, hijo de Anselmo y enamorado de Elisa.

MARIANA, enamorada de Cleanto y amada por Harpagón.

ANSELMO, padre de Valerio y de Mariana.

FROSINA, casamentera.

MAESE SANTIAGO, cocinero y cochero de Harpagón.

FLECHA, criado de Harpagón.

DOÑA CLAUDIA, sirvienta de Harpagón.

ESPIGA, lacayo de Harpagón.

MERLUZA, lacayo de Harpagón.

EL COMISARIO Y SU ESCRIBIENTE.

La acción transcurre en París.

Durante la primera representación de la obra, en 1668, el papel de Harpagón fue representado por Molière.

ACTO I

ESCENA I

VALERIO, ELISA

VALERIO. ¿Cómo, encantadora Elisa, os volvéis melancólica después de haber tenido la bondad de testimoniarme tu fe? ¡Ay, veo que suspiráis, en medio de mi alegría! Decidme, ¿acaso lamentáis hacerme feliz y os arrepentís del compromiso al que os condujo mi pasión?

ELISA. No, Valerio, no puedo arrepentirme de todo lo que hago por vos. Me siento llevada por un poder muy suave, y apenas tengo fuerzas para desear que las cosas ocurran de otro modo. Pero, a decir verdad, el resultado me preocupa.¹ Y temo amaros más de lo que debiera.

VALERIO. ¿Qué podéis temer, Elisa, de las bondades que tenéis conmigo?

¹ Según las costumbres de la época, los matrimonios eran el resultado de un acuerdo entre familias que quedaba sellado mediante un contrato en el que se pactaban dotes y herencias. Los jóvenes que desobedecían a sus padres perdían todo derecho a los bienes familiares.

ELISA. ¡Ay! Cien cosas a la vez: el enojo de mi padre, los reproches de mi familia, las censuras del mundo. Pero ante todo, Valerio, el cambio de vuestro corazón, y aquella frialdad criminal con que los hombres pagan a menudo los testimonios ardientes de un amor inocente.

VALERIO. ¡No me lastiméis juzgándome a partir de los demás! Sospechad de mí lo que queráis, Elisa, pero no que fallo en lo que os debo: os amo demasiado para eso, y mi amor por vos durará toda la vida.

ELISA. ¡Ah, Valerio, todos dicen lo mismo! Todos los hombres se parecen en sus palabras. Y solo las acciones los diferencian.

VALERIO. Dado que solo las acciones dan a conocer lo que somos, esperad al menos juzgarme por ellas. No temáis lo peor ni me atribuyáis crímenes que no cometí. Os ruego que no me asesinéis con las sensibles estocadas de una ofensiva sospecha. Dadme tiempo de convencerlos, con miles y miles de pruebas, de la sinceridad de mi pasión.

ELISA. ¡Con cuánta facilidad se deja uno convencer por las personas que ama! Sí, Valerio, creo que vuestro corazón es incapaz de burlarse de mí. Creo que me amáis con sincero amor y que me seréis fiel. No quiero dudar para nada. Me preocupa simplemente el castigo que puede recaer sobre mí.

VALERIO. ¿Pero por qué tal inquietud?

ELISA. No tendría nada que temer si todo el mundo os mirara con mis ojos. Encuentro en vuestra persona una razón para las cosas que hago por vos. Mi corazón tiene a su favor todo vuestro mérito y, además, el agradecimiento al que el Cielo me compromete. Recuerdo a toda hora ese asombroso peligro que hizo que nos viéramos por primera vez, la generosidad sorprendente

que os hizo arriesgar la vida para salvar la mía del furor de las olas, los cuidados llenos de ternura que me brindasteis después de sacarme del agua, las demostraciones asiduas de ese amor ardiente que ni el tiempo ni las dificultades han amedrentado, y que, llevándoos a abandonar padres y patria, detuvo vuestros pasos aquí, y por mí hace que ocultéis vuestra fortuna y os reduzcáis, para verme, a andar vestido como criado de mi padre. Todo esto, sin duda, produce en mí un efecto maravilloso. Y de sobra justifica ante mis ojos el compromiso que acepté. Pero, tal vez, no es suficiente para justificarlo ante los demás, y no creo que se tomen la molestia de entender mis sentimientos.

VALERIO. De todo lo que dijisteis, creo que solo a causa de mi amor merezco algo de vos; y en cuanto a vuestros reparos, vuestro propio padre parece estar demasiado preocupado por justificarnos ante los demás. Su exceso de avaricia y la austeridad en la que vive con sus hijos podrían dar lugar a cosas más extrañas. Perdonadme, querida Elisa, que hable así delante de vos. Sabéis que sobre este tema no se puede decir nada bueno. Pero en fin, si logro encontrar a mis padres, tal como lo espero, no nos costará mucho tenerlos de nuestro lado. Espero noticias de ellos con impaciencia. Y si tardan en llegar, iré yo mismo a buscarlas.

ELISA. Valerio, os ruego que no os mováis de aquí. Pensad solamente en caerle bien a mi padre.

VALERIO. Ya veis cómo lo hago, y cómo busco su aprobación para introducirme en su servicio. Veis con qué máscara de simpatía y de afinidad de sentimientos me disfrazo para gustarle, y el personaje que represento todos los días ante él para conseguir su cariño. Hago grandes progresos y compruebo que, para ganarse a los hombres, no hay mejor camino que mostrarse ante ellos con sus propios gustos, repetir sus

creencias, elogiar sus defectos y aplaudir lo que hacen. Solo hay que cuidarse de no exagerar demasiado la complacencia. Y por más que el engaño sea muy evidente, hasta los más astutos se creen los halagos. Y nada de lo que les hacemos tragar es impertinente o ridículo, si viene condimentado con alabanzas. La sinceridad sufre un poco con este trabajo. Pero cuando se necesita de los hombres, hay que ajustarse a ellos. Y dado que solo se los puede ganar así, la culpa no es de los que halagan, sino de los que quieren ser halagados.

ELISA. ¿Por qué no buscáis también ganaros el apoyo de mi hermano, por si acaso la criada le revela nuestro secreto?

VALERIO. No se puede complacer a uno y a otro, y la manera de ser del padre es tan opuesta a la del hijo, que es difícil reunir la confianza de ambos. Pero vos, por vuestra parte, hablad con vuestro hermano y servíos de la amistad que existe entre vosotros para ponerlo de nuestro lado. Ahí viene, me retiro. Aprovechad para hablarle y reveladle acerca de lo nuestro solo lo que creáis necesario.

ELISA. No sé si me atreveré a confiarle algo.

ESCENA II

Cleanto, Elisa

CLEANTO. Me da gusto encontraros a solas, hermana. Sentía muchos deseos de hablaros, para contaros un secreto.

ELISA. Estoy lista, hermano. ¿Qué tenéis para decirme?

CLEANTO. Muchas cosas, envueltas en una palabra: amo.

ELISA. ¿Amáis?

CLEANTO. Sí, amo. Pero antes de ir más lejos, sé que dependo de un padre, y que el nombre de hijo me somete a su voluntad. Sé que no debemos comprometer nuestra fe sin el consentimiento de los que nos dieron el día; que el Cielo los hizo amos de nuestros deseos, y podemos realizarlos solo cuando nuestros padres así lo mandan. Ellos, al no estar locamente enamorados, se encuentran en condiciones de equivocarse mucho menos y de ver mucho mejor que nosotros. Sé que hay que creer en las luces de su prudencia antes que en la ceguera de nuestra pasión; y que el impulso de la juventud nos arrastra, casi siempre, a terribles precipicios. Os digo todo esto, hermana, para que no os molestéis en decírmelo. Porque mi amor no quiere oír nada, y os ruego que no me reprendáis.

ELISA. Hermano, ¿os habéis comprometido con vuestra amada?

CLEANTO. No, pero estoy decidido a hacerlo; y os pido otra vez que no busquéis convencerme de lo contrario.

ELISA. ¿Acaso soy una persona tan extraña?

CLEANTO. No, hermana. Pero no amáis: ignoráis la fuerza que el amor ejerce tiernamente en nuestros corazones. Y temo vuestra prudencia.

ELISA. ¡Ay, hermano mío, no hablemos de mi prudencia! No existe nadie a quien no le falte, al menos, una vez en su vida. Y si os confiara mis sentimientos, veríais que soy mucho menos prudente que vos.

CLEANTO. ¡Ojalá vuestra alma, como la mía...!

ELISA. Terminemos primero con vuestro asunto, y decidme quién es vuestra amada.

Índice

Puertas de acceso	3
La vigencia de un clásico	5
La receta de la risa	6
Los mejores y los peores	7
La comedia latina	9
La risa medieval.....	9
La comedia del arte	11
Académicos versus artistas	12
La tiranía de las tres unidades	14
<i>La comédie, c'est moi</i>	15
<i>El avaro</i> : un juego intertextual con la tradición.....	17
<i>El burgués gentilhombre</i> : el espectáculo versallesco.....	20
Dos caras de la misma moneda.....	23
El avaro	25
Personajes.....	26
Acto I.....	27
Acto II	49
Acto III	67
Acto IV	87
Acto V	103
El burgués gentilhombre	123
Personajes.....	124
Acto I.....	125
Acto II	137
Acto III	157
Acto IV	195
Acto V	215