

UNHA PRODUCCIÓN DO CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

TARTUFO

caderno pedagógico



CADERNO PEDAGÓGICO

TARTUFO

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAIS
Santiago de Compostela, 2016



Caderno pedagógico. Tartufo

EDITA: Agadic. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia

REALIZA: Miguel Vázquez Freire (GÁLIX)

DESEÑA: Trisquelia

Índice de contidos

O autor	9
Obras	11
O contexto histórico	15
Breve cronoloxía	18
As comedias de Molière no teatro da súa época	21
A defensa do valor da comedia	26
A obra	31
Breve sinopse	31
Os personaxes	31
Unha obra polémica	31
A montaxe do CDG.	35
As palabras do director	39
Molière.	39
Unha casa de mulleres	40
Cambios nos personaxes: de Cleante a Cleanta... e Damis	40
Orgón	42
Tartufo.	42
O tema principal: a dobre faciana da impostura	43
O cambio do final	44
A ambientación.	45
Referencias bibliográficas	47

Nota previa

Esta Guía está pensada para favorecer o traballo do profesorado, de calquera nivel educativo, que teña pensado acudir co seu alumnado á representación de *Tartufo*. É ese profesorado quen deberá xulgar que partes, de cantas compoñen a Guía, pode ser útil entregar directamente ao alumnado e cales administrará e seleccionará previamente para motivalo e conseguir que gocen mellor do espectáculo. Con todo, observarase que nalgúns recadros se inclúen suxestións con actividades sinxelas dirixidas directamente ao alumnado. Recomendamos que estas se desenvolvan antes de acudir ao teatro agás aquelas nas que se especifica que deberán ser realizadas despois de ver a representación.



O autor

Jean Baptiste Poquelin (que máis tarde adoptará como nome de teatro o de Molière, polo que hoxe é coñecido) naceu un día de xaneiro de 1622. Cóstanos que foi bautizado na igrexa de Saint Eustache de París o 15 dese mes. Era fillo dun próspero tapiceiro que agardaba del que continuase o seu oficio ao servizo do rei. Aos catorce anos inicia estudos no colexio de Clermont rexentado polos xesuítas, que abandona cinco anos despois sen os ter concluído. Con el estudan o máis adiante célebre viaxeiro Bernier, o discípulo de Gassendi Chapelle e o poeta Hernault, cos que manterá amizade durante toda a súa vida. Tamén coñecerá o príncipe Conti, que será o seu mecenas nos primeiros anos e trocarase logo nun dos seus peores inimigos.

En 1641 viaxa a Orleáns para acceder a unha licenza que lle permitirá levar a toga de avogado e exercer como tal, para o cal probablemente non precisou outra cousa ca demostrar uns coñecementos básicos de latín e pagar unha determinada cantidade de cartos, algo habitual naquel tempo. Os seus inimigos criticarano máis adiante, considerándoo inculto e menosprezando a súa aspiración a ser recoñecido como «home de letras». Con todo, os seus defensores salientarán a habelencia e elegancia da linguaxe usada nas súas obras e o manexo axeitado de ideas filosóficas, o que desmentiría esa incultura. Os seus biógrafos falan de que, ao deixar os estudos cos xesuítas, tería seguido cursos de filosofía co epicúreo Gassendi, acompañando ao seu amigo Chapelle.

Non parece en todo caso que nin a avogacía nin a filosofía, nin moito menos o traballo de tapiceiro, espertaran abondo interese no mozo Poquelin. Fálase de que a súa atracción polo teatro lle viría desde moi novo da man do seu avó materno, gran afeccionado, que o levaba a ver as farsas cómicas que os populares Gros-Guillaume (algo así como «o gordo Guillaume») e Turlupin interpretaban con gran éxito no Hôtel de Bourgogne. O certo é que, a comezos dos anos corenta, Jean Baptiste Poquelin se une a un grupo de comediantes do que formaba parte a familia Béjart. Con eles constituíu a súa primeira compañía, que chamaron O Ilustre Teatro, e para a que alugaron un campo de xogo de pelota, espazo daquela habitual para as representacións de teatro. As cousas non foron ben e en 1645 Poquelin, que ademais de actor facía as veces de administrador, foi detido por impago de débedas. Os biógrafos non se poñen de acordo sobre quen pagou a débeda, permitindo que recuperara a liberdade. Voltaire di que o seu pai pero outros falan dun tal Léonard Aubry, encargado de obras do rei e amigo e admirador do prometedor actor. Sexa como for, é a partir de entón que Jean Baptiste Poquelin abandona ese nome para adoptar o de Molière, probablemente para evitar á súa familia outros futuros inconvenientes derivados da azarosa vida propia do home de teatro.

Seguen uns anos dos que non temos noticias moi precisas. Sabemos que continúa facendo teatro cos Béjart, uníndose a unha compañía colocada baixo a protección do duque de Epemon, coa que marchan en xira polo suroeste de Francia. En 1650 Molière, ademais de actor, é tamén o director da compañía que

© Molière (1622-1673) retratado polo pintor Pierre Mignard (1612-1695) arredor de 1658. O retrato consérvase no Château de Chantilly



Retrato do Príncipe Armando de Borbón-Conti (1629-1666)

en 1653 pasa á protección do príncipe de Conti, quen coñecera a Molière estudando nos xesuítas. Pero en 1657 este príncipe convértese nun dos líderes do partido dos «devotos» e, de gran afeccionado e protector, trócase en inimigo mortal dos espectáculos teatrais, que considera contrarios á moral católica. Por suposto, deixa de axudar economicamente á compañía de Molière.

En 1658, Magdalena Béjart, primeira actriz da compañía e seguramente por entón a súa figura principal, aluga a sala do Marais, en París, e a compañía retorna á capital. Molière, que era o director e principal actor cómico, comezara a escribir as súas primeiras comedias, que acadaran un notable éxito en provincias. Os amigos de Molière conseguíronlle un novo protector, o irmán do rei, e este xestionou unha representación no palacio para a compañía, coa presenza do propio rei, o aínda mozo Luís XIV. A obra elixida foi unha traxedia de Corneille, o autor de maior prestixio naquel intre. Disque Molière decatouse de que a actuación non resultaba de todo lograda e pediu permiso ao rei para representar, ao termo da mesma, un dos pequenos «divertimentos» cos que acadaran éxito fóra de París. Tanto compraceu ao rei que este concedeu á *troupe* o dereito de compartir cunha compañía italiana o espazo teatral do Petit Bourbon: os italianos representaban os chamados «días ordinarios» (domingo, martes e venres), a compañía de Molière actuaba os días restantes. Só a partir de 1659, cando os italianos regresaron ao seu país, puideron dispoñer de todos os días. Un ano despois, as obras do Louvre trouxeron consigo a demolición do Petit Bourbon e a compañía trasládase ao Palais-Royal, agora xa baixo a directa protección do rei.

Vemos, logo, a Molière trocado nun completo home de teatro: actor, director, autor. A súa compañía leva ás táboas todos os xéneros, tanto traxedia como comedia. O propio Molière probará tamén como autor trágico coa peza *Don García*, inspirada na vida do rei de Navarra dese nome, mais non terá éxito. Manterá en principio boas relacións tanto con Corneille como con Racine (deste dirá Voltaire, seguindo a biografía de Grimarest, que se fixo autor teatral polo pulo recibido do propio Molière), os dous grandes autores trágicos, aos que representa con frecuencia ata que estes lle retiran a autorización para facelo, ao parecer influídos pola presión da compañía do Hôtel de Bourgogne. A competencia entre as dúas compañías case nunca foi amigable e Molière algo contribuíu ao criticar o estilo de interpretación dos colegas, que cualificaba de ampuloso e pouco natural. Ao que os outros, apoiados polas autorizadas voces da Academia Francesa, retrucaban acusando a Molière de vulgar.

A sala do Petit Bourbon na apertura dos Estados Xerais en 1614

O Palais-Royal cara a 1679



En todo caso, non hai dúbida de que os maiores éxitos, tanto da compañía como da propia pluma de Molière, os obterá co xénero da comedia e a posterioridade o confirmará como un dos máis grandes autores de comedias de todos os tempos. Foi tamén un gran renovador do xénero que tentou, con acerto, dignificar literariamente, ao tempo que introducía novas temáticas, case sempre relacionadas coa crítica dos vicios e costumes do seu tempo. Malia a protección real de que gozou, os brancos das súas críticas, xentes poderosas, conseguirán poñelo en graves apuros.

Dúas foron as principais «querelas» nas que se veu envolto. A primeira, ao pouco de chegar a París, logo da estrea, con enorme éxito, d'A *escola das mulleres* en 1662. En contra súa únense os moralistas defensores dos «bos costumes» e os actores e partidarios do teatro do Hôtel de Bourgogne. Molière deféndese brillantemente con dous novos textos, *A crítica da escola das mulleres* e o *Impromptu de Versailles*, onde expón as súas ideas en defensa da comedia. N'A *crítica* debuta coa compañía no principal papel Armanda Béjart, filla de Magdalena (outros din que irmá) e muller de Molière. Os seus inimigos farán correr o díxome de que Armanda era filla do propio Molière. O matrimonio con todo non foi feliz. A diferenza de idade era grande e Armanda ao parecer non sempre lle foi fiel mais estará ao pé do seu leito no intre da morte.

A querela máis grave producírase trala estrea d'O *Tartufo* en 1664. Como veremos logo con máis detalle, o obxecto da crítica de Molière é esta vez un «devoto», nome con que eran coñecidos os afíns á Compañía do Santo Sacramento do Altar, poderosa organización secreta liderada, como dixemos antes, polo príncipe Conti e que contaba co apoio da raíña nai, Ana de Austria. A obra foi prohibida, prohibición que non se levantou definitivamente ata 1669. Molière foi acusado de impío e mesmo de ateo, acusación que agravou coa súa nova obra, *Don Xoán ou o festín de pedra*, estreada en 1665, e inspirada na figura do *donxoán* que xa levara ás táboas o español Tirso de Molina.

O apoio do rei permitíralle superar estes ataques. Para el compón un tipo de comedia nova, que se representa integrando un ballet, moitas veces con música do compositor da corte, Lully. Mais tampouco as relacións con este serán sempre boas. O músico intriga para acaparar os principais favores do monarca e consegue que lle adxudiquen o monopolio do pazo da Ópera, marxinando a Molière.

A partir de 1666 escribirá algunhas das súas mellores obras: *O misántropo*, a versión definitiva d'O *Tartufo*, *O avaro*, *O burgués xentilhome*, *As mulleres sabias* e, por fin, *O enfermo imaxinario*. O 17 de febreiro de 1673 represéntase por cuarta vez esta obra, na que o propio Molière interpreta o personaxe principal. A representación está a piques de ser suspendida pola indisposición do actor e autor. Mais este insiste en que a función non se pode suspender. Na última escena ten un acceso de tose que os espectadores cren que forma parte da obra. Co pano caído, mentres o público aplaude, Molière é levado entre vómitos de sangue á súa casa onde morre pouco despois. O crego de Saint Eustache e o arcebispo de París negan o soterramento do seu corpo en lugar sagrado. Só a intervención directa do rei permite a súa inhumación no cemiterio de Saint Joseph o 24 de febreiro.



Armanda Béjart (1642-1700) actriz e muller de Molière

Obras

- *La Jalousie du Barbouillé* (*Os ciumes de Barbouillé*, data de creación indeterminada)
- *Le Médecin volant* (*O médico voante*, data de creación indeterminada)
- *L'Étourdi* (*O apampado*, 1655)



Gravados de Pierre Brissart para a edición das *Œuvres de Molière* (1682): O misántropo, O médico ao seu pesar, O avaro e O enfermo imaxinario. Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

Frontispicios das edicións orixinais de: A escola dos maridos, A escola das mulleres, O Amor médico e O misántropo. Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

- *Le Dépit amoureux* (O despeitado namorado, 1656)
- *Les Précieuses ridicules* (As preciosas ridículas, 1659)
- *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Esganarello ou o cornudo imaxinario, 1660)
- *Dom Garcie de Navarre* (Don García de Navarra, 1661)
- *L'École des maris* (A escola dos maridos, 1661)
- *Les Fâcheux* (Os amoladores, 1661)
- *L'École des femmes* (A escola das mulleres, 1663)
- *Remerciement au Roi* (Agradecemento ao rei, 1663)
- *La Critique de l'École des femmes* (A crítica da Escola das Mulleres, 1663)
- *L'Impromptu de Versailles* (A improvisación de Versalles, 1663)
- *Le Mariage forcé* (A voda forzada, 1664) (hai versión en galego: *A boda de Esganarello*, tradución de Francisco Pillado Mayor, colección O Moucho, editorial Castrelos, Vigo 1982).
- *Les Plaisirs de l'île enchantée* (Os praceres da illa encantada, 1664)
- *La Princesse d'Élide* (A Princesa de Élide, 1664)
- *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (O Tartufo ou o impostor, 1664)
- *Dom Juan ou le Festin de pierre* (Don Xoán ou o festín de pedra, 1665)
- *L'Amour médecin* (O Amor médico, 1665)
- *Le Misanthrope* (O misántropo, 1666)
- *Le Médecin malgré lui* (O médico ao seu pesar, 1666)
- *Mélicerte* (1666)
- *Pastorale comique* (Pastoral cómica, 1667)
- *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (O Siciliano ou o Amor pintor, 1667)

- *Amphitryon* (Anfitrión, 1668)
- *George Dandin ou le mari confondu* (George Dandin ou o marido confundido, 1668)
- *L'Avare* (O avaro, 1668)
- *Monsieur de Pourceaugnac* (O Señor de Pourceaugnac, 1669)
- *Les Amants magnifiques* (Os amantes magníficos, 1670)
- *Le Bourgeois Gentilhomme* (O burgués xentilhome, 1670)
- *Psyché* (Psique, 1671)
- *Les Fourberies de Scapin* (As trapacerías de Scapin, 1671)
- *La Comtesse d'Escarbagnas* (A condesa de Escarbagnas, 1671)
- *Les Femmes savants* (As mulleres sabias, 1672)
- *Le malade imaginaire* (O enfermo imaxinario, 1673). (Hai versión galega: *O enfermo imaxinario*, tradución de Eduardo Alonso e Manuel Guede, edicións Xerais de Galicia, 2005).

🕒 Catro escenas d'O Señor de Pourceaugnac baseado nun gravado de Jean Le Pautre (1618-1682). Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

FONTE: <http://www.comedie-francaise.fr>





O contexto histórico

A vida de Molière coincide nun momento de gran axitación política e militar, en Francia e en toda Europa, que dará lugar a importantes transformacións. Estas transformacións poden resumirse en dúas principais: o paso do sistema feudal á concentración do poder na monarquía absolutista, cuxo representante por antonomasia será Luís XIV de Francia; e a perda de hexemonía do imperio español co paralelo ascenso de Francia.

En relación co primeiro, o episodio que decide a derrota dos «príncipes» (a gran nobreza que se opuña á concentración do poder en mans do rei) foi a *Frona*, nome que recibe a guerra civil que se desenvolveu en Francia entre 1648 e 1659, durante a rexencia da raíña nai Ana de Austria, que tiña o impopular cardeal Mazarino como primeiro ministro, substituído doutro cardeal, Richelieu, que fora primeiro ministro con Luís XIII (período no que o novelista Alexandre Dumas ambientará a súa coñecidísima novela *Os tres mosqueteiros*). Cando Luís XIV acada a súa maioría de idade vese envolto nos últimos estertores da loita polo poder da *Frona* pero a vitoria definitiva das tropas leais á coroa permitiranlle concentrar na súa persoa todo o poder.

Con todo, cómpre ter en conta que ese poder en última instancia se sostiña sobre un complexo xogo de equilibrios. Iso explica que Luís XIV, malia a súa simpatía persoal por Molière, decida prohibir *O Tartufo*, aceptando as presións do poderoso partido dos «devotos» (que contaba co apoio da raíña nai e do cal se sospeitaba que podía recibir axuda da potencia rival, España). O mesmo cabe dicir do poder da igrexa católica: non se situaba por riba do rei pero este era consciente de que precisaba o seu apoio, tanto ideolóxico como mesmo material, para manter o seu poder.

O século XVII é o período Barroco, marcado pola filosofía cartesiana (de René Descartes), os avances na nova ciencia (a física matemática) coa atención polo estudo da natureza, e a renovación dos estilos artísticos. A diferenza do que ocorre en Inglaterra e España, a hexemonía política de Francia coincide co seu máximo esplendor intelectual e cultural, especialmente no campo do teatro. Cando Molière comeza a súa carreira teatral, Shakespeare xa tiña escrito as súas grandes obras e o teatro español estaba no seu apoxeo. De feito sabemos que as obras dos grandes autores españois como Lope de Vega eran ben coñecidas e admiradas en Francia e o propio Molière tomará algunha como modelo. Por outra banda, o teatro cómico estaba baixo a influencia do *teatro dell'arte* italiano e as compañías italianas viaxaban con frecuencia a París. Pero, tal como exporemos con máis vagar noutro lado, o teatro de prestixio que se impón en Francia nestes anos é a traxedia segundo o modelo clásico, que atopará en Corneille e Racine as súas figuras máximas.

Interésanos, en todo caso, salientar que os creadores artísticos, incluídos os autores e as compañías teatrais, non dispuñan nin podían pretender a indepen-

© O «Rei Sol» Luís XIV (1638-1715) nun retrato pintado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Museo do Louvre



© René Descartes (1596-1650)



- ⌚ Luís XIII (1601-1643)
- ⌚ Richelieu (1585-1642)
- ⌚ Mazarino (1602-1661)

⌚ Retrato do rei Luís XIV por Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Museo del Prado

dencia creativa de que dispoñen na actualidade. Isto explica que as compañías (as *troupes*, en francés) precisasen poñérense baixo a protección e, a miúdo, o apoio económico dun nobre. Ademais os espectáculos teatrais arrastraban unha prolongada desconfianza da parte da igrexa (non só católica, tamén as correntes reformistas de inspiración luterana, ou os xansenistas franceses contemporáneos de Molière, opoñíanse aos espectáculos teatrais) que durante moito tempo os prohibiu ou só autorizou os de temática relixiosa. En moitos países promulgáronse leis que trataban os «comediantes» (nome xenérico que se aplicaba fundamentalmente aos actores e actrices) como persoas de baixa categoría moral, incluída a prohibición de que, trala súa morte, os seus corpos fosen soterrados en sagrado, isto é, nos cemiterios acompañados dunha cerimonia relixiosa. O gusto persoal tanto de Luís XIII como dos primeiros ministros Richelieu e Mazarino (este, de orixe italiana, favorecerá a presenza de compañías italianas nos teatros parisienses) e logo de Luís XIV, foi fundamental para a vitalidade do teatro en Francia.



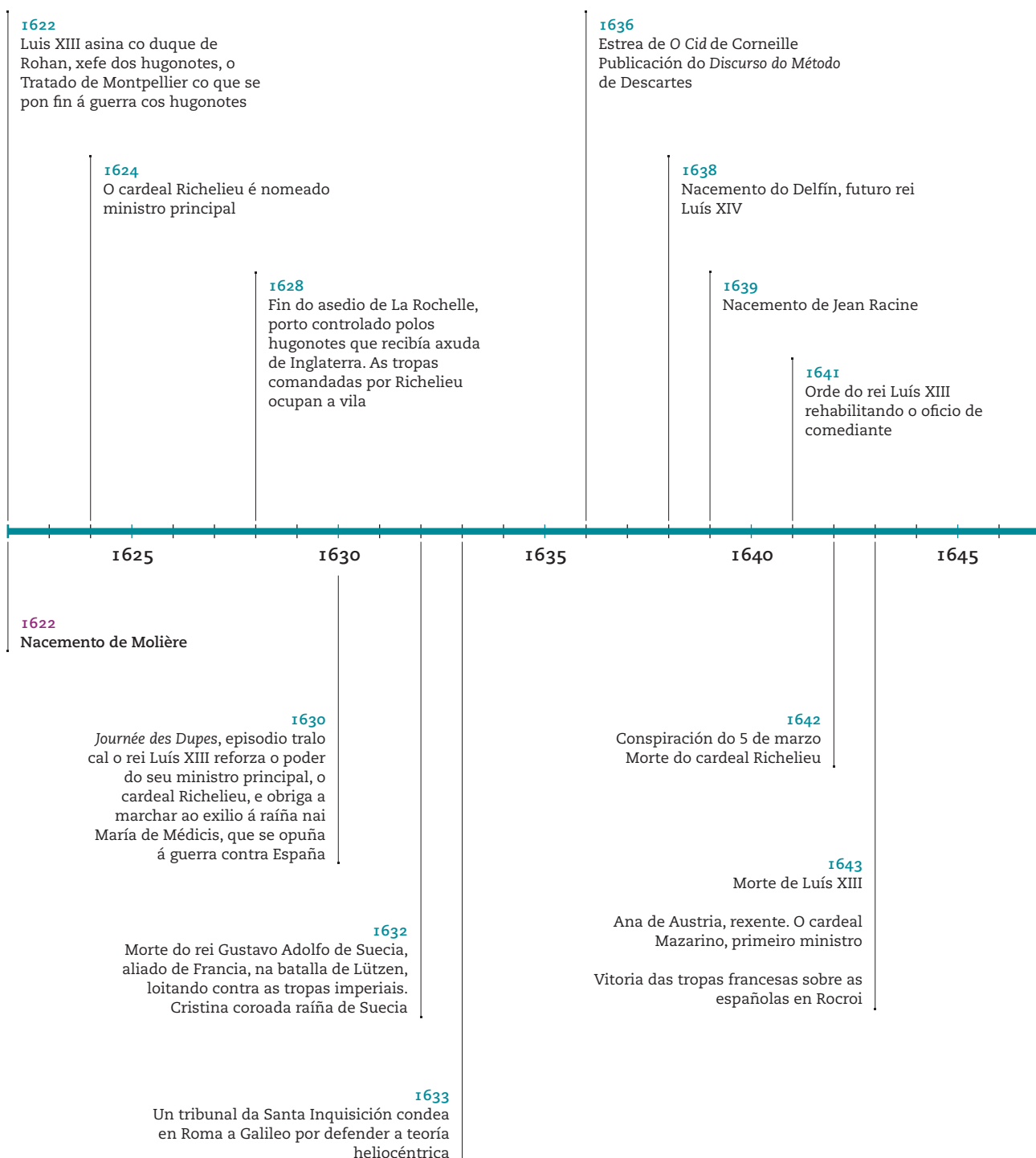
Do século XVII ao século XXI

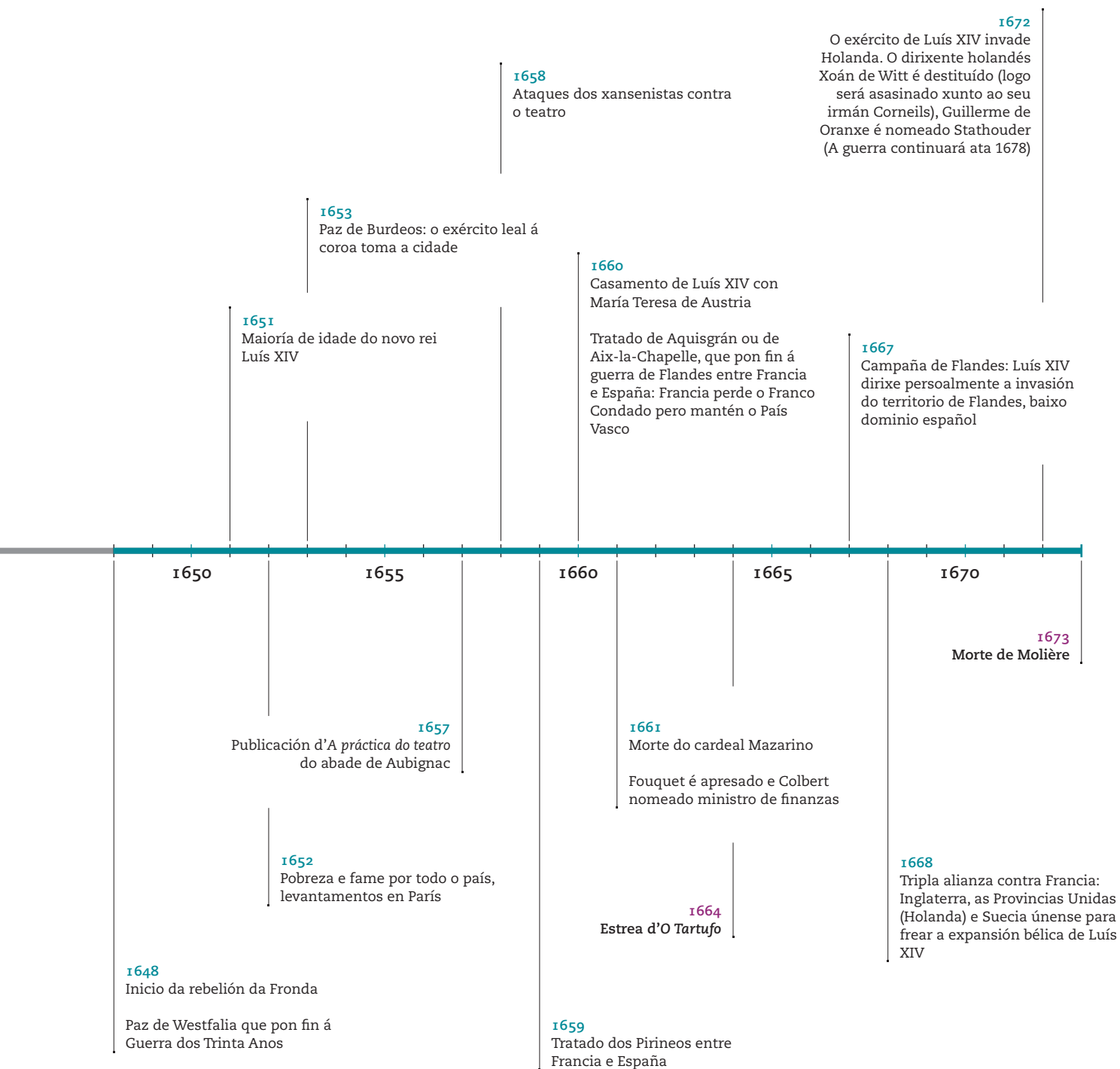
Para mellor comprender este contexto, pode ser valioso que o compares co da túa época.

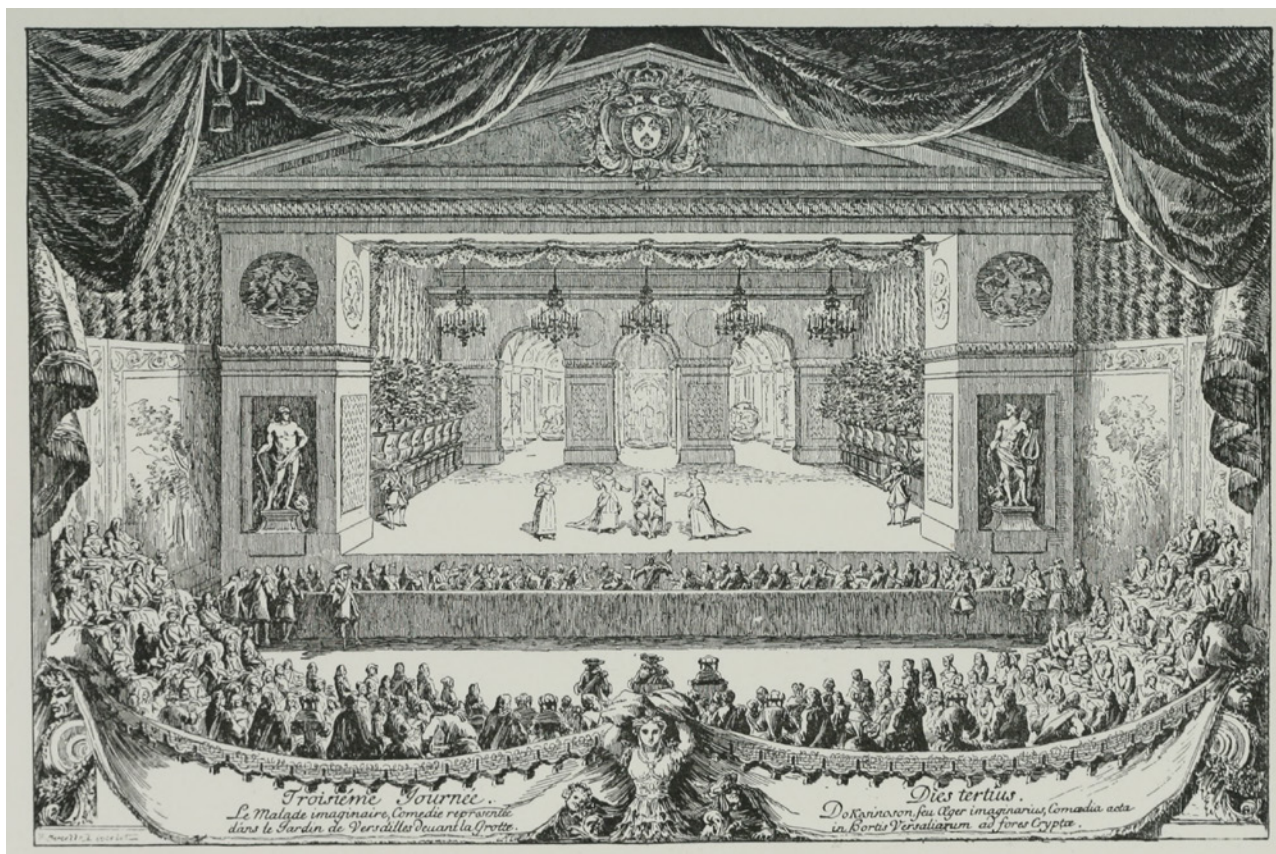
- ▶ Cal é o réxime político dominante na actualidade en España e en Europa? En que se diferencia do réxime absolutista?
- ▶ Cres que o poder da igrexa e das crenzas relixiosas sobre os costumes das xentes é semellante, menor, maior?
- ▶ De que maneira inflúen hoxe o poder político e as autoridades relixiosas sobre os contidos das actividades culturais, artísticas e de entretemento? Coñeces algún caso de censura ou de límites impostos a creacións culturais ou artísticas de carácter crítico?
- ▶ Cal é hoxe a potencia internacional dominante, se a hai? Cales as potencias rivais, se as hai? Cres que as diferenzas de intereses entre as potencias rivais (se as hai) se dirimen mediante enfrontamentos bélicos como acontecía na Europa do século XVII?



Breve cronoloxía

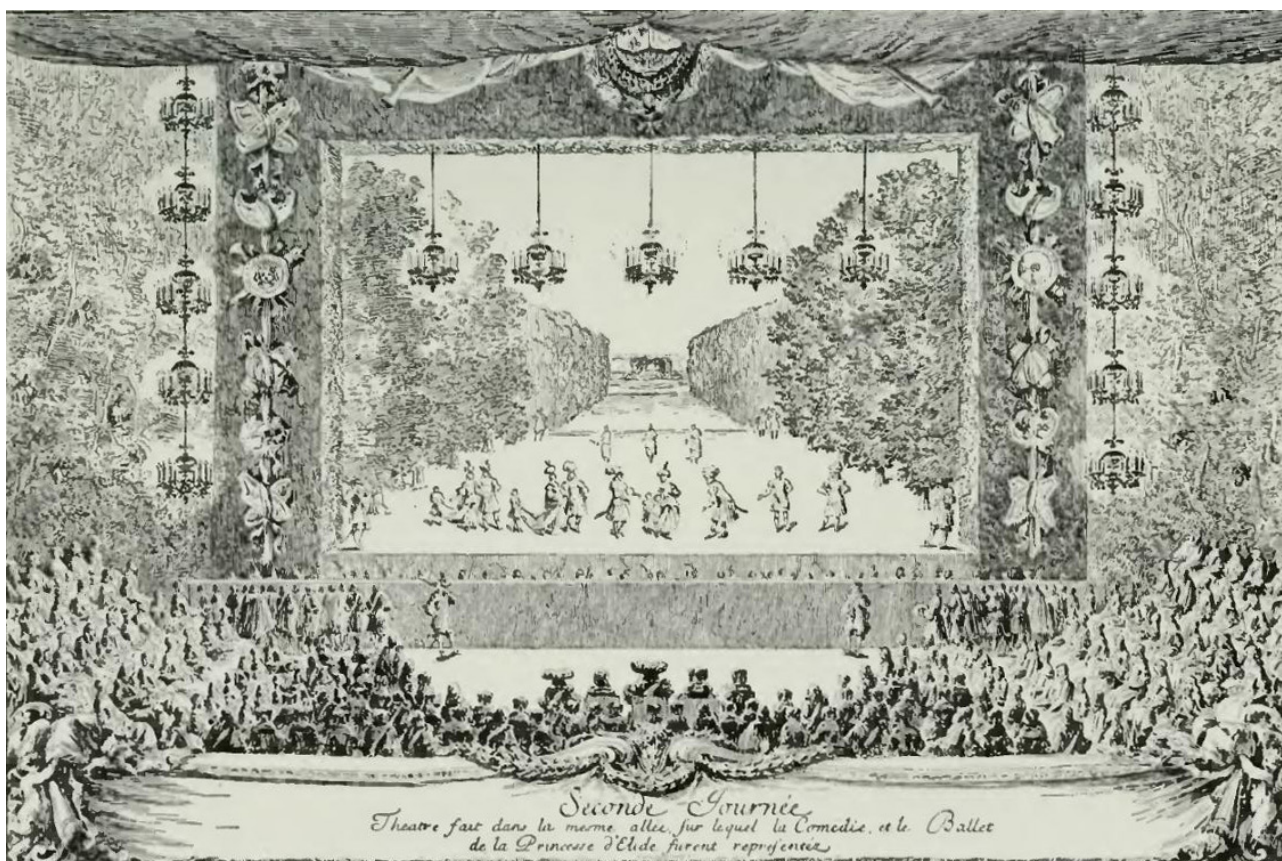






🕒 Representación d'O enfermo imaxinario nos xardíns do castelo de Versailles. A función formaba parte da festa dada por Luís XIV para celebrar a reconquista do Franco Condado en 1674 (Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873)

🕒 A princesa de Élide, espectáculo concibido por Molière como parte das festas Os praceres da illa encantada organizadas en Versailles por Luís XIV (Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873)



As comedias de Molière no teatro da súa época

Molière é, xunto con Corneille e Racine, o gran autor clásico do teatro francés. Pódese dicir ademais que é un deses poucos autores teatrais dos que é seguro que no intre mesmo no que o lector ou lectora está lendo isto, sexa cal sexa o día, mes ou ano, algunha obra súa se está a representar nalgunha parte do mundo. Neste sentido, non é só un autor clásico francés senón un clásico universal.

Porén no seu tempo Molière sentiu a miúdo que non era valorado debidamente. O xénero teatral que recibía o máximo recoñecemento era a traxedia mentres que a comedia, na que acadou os seus máximos logros, era considerada un xénero menor. Cómpre ter en conta ademais que a concepción da traxedia por parte do clasicismo francés respondía a unha interpretación estrita e mesmo restritiva da *Poética* aristotélica. Isto implicaba o respecto das tres unidades:

- *de espazo*: toda a obra debía desenvolverse nun único espazo;
- *de tempo*: a acción non debía durar máis dun día;
- *de tema*: un único conflito dominante debía organizar o sentido da trama.

Ademais, os personaxes tiñan que pertencer necesariamente á nobreza e as accións representadas debían ser heroicas e grandiosas, concluíndo de maneira dramática, xeralmente coa morte, sen deixar lugar ningún para personaxes graciosos ou episodios burlescos, a diferenza do que ocorría no modelo de traxedia shakespeariana.

• A definición aristotélica de traxedia

A traxedia é a imitación dunha acción nobre, rematada e de certa grandeza, por medio dunha linguaxe integrada por diversos tipos de aderezos utilizados separadamente segundo as partes, con forma dramática e non mediante narración, e que por medio da mágoa e do horror acada a purificación...

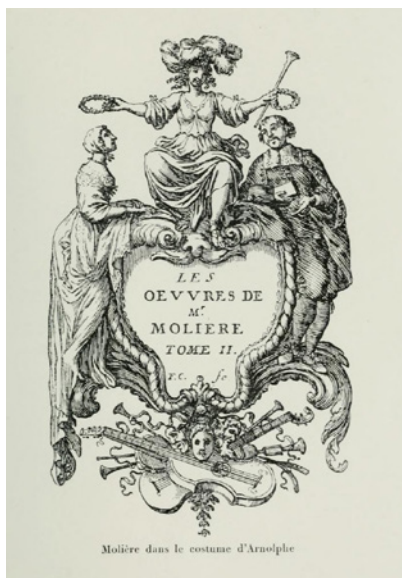
✎ **Aristóteles:** *Poética*. Tradución de Fernando González Muñoz. Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade d'A Coruña. Páxs. 68-69.



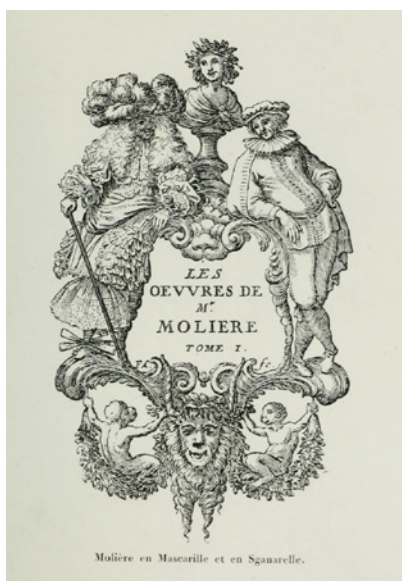
Ⓒ Pierre Corneille (1606-1684)



Ⓒ Jean Racine (1639-1699)



Ⓢ Molière caracterizado como Arnolphe de *Escola de mulleres* no frontispicio dunha colección de obras de Molière de 1666 feito por François Chauveau (1613-1676)



Ⓢ Nestoutro frontispicio para a mesma colección Chaveau retrata a Molière como Mascarille d'*As preciosas ridículas* e como Esganarello

Pola contra, a comedia, seguindo tamén a definición de Aristóteles, debía representar accións ridículas e risibles de persoas vulgares.

• A definición aristotélica de comedia

A comedia é (...) unha imitación de personaxes ruíns, mais que non abrangue toda a súa vileza; máis ben o cómico forma parte do feo, pois o cómico é un defecto e unha deformidade exenta de dor e destrución, precisamente como a máscara cómica, fea e retorta sen dor.

➤ **Aristóteles:** *Poética*. Tradución de Fernando González Muñoz. Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade d'A Coruña. Páxs. 68-69. Páx. 65

Fronte a isto, Molière creará un tipo de comedia que vai renovar radicalmente o xénero. Se nas súas primeiras pezas, que lle deron éxito nos anos de xira por provincias, seguiu o modelo da farsa que popularizaran as compañías italianas, en París puxo a comedia ao servizo dunha crítica intelixente e moitas veces arriscada dos costumes da sociedade do seu tempo. Non procuraba simplemente provocar a risa do público mediante frases enxeñosas e situacións e xestos esaxerados, como acontecía na farsa á italiana (cuxos recursos cómicos por outra banda non dubidou en imitar) senón amosar os principais defectos da vida social, o que lle gañará non poucos inimigos. Por suposto, ao mesmo tempo era ben consciente dos límites que de ningún modo podía ultrapasar nesa crítica, en especial a autoridade do monarca e os preceptos básicos da igrexa, mais non deixou de dirixir os seus dardos contra sectores influentes da burguesía enriquecida e ascendente e mesmo da nobreza (os «marqueses» aparecerán en máis dunha obra xogando un papel cómico).

Porén, se a crítica presente nas obras de Molière non superase un costumismo de época, dificilmente se mantería hoxe vixente. A súa habilidade, e mesmo xenialidade, consistiu en transcender o seu tempo definindo mediante o *retrato de caracteres* uns tipos humanos que nos sentimos tentados de cualificar como intemporais. Neste sentido, poderíamos clasificar as súas obras en dous grandes grupos:

a) O que se mantén dentro dos parámetros da *farsa tradicional*, ao que pertencen sobre todo as obras da súa *primeira época*.

Da farsa tradicional, mesturada coa influencia da *Commedia dell'Arte* italiana, toma Molière figuras como o marido cornudo, o militar fachendoso, as criadas respondonas ou mesmo o médico incompetente, este último obxecto de reiteradas burlas en varias das súas obras. Aínda nunha obra tardía como *As trapacerías de Scarpin* volverá Molière sobre as figuras e a temática da farsa tradicional, o que proba o valor que lle continuou concedendo.



• Os personaxes da Commedia dell'Arte

A *Commedia dell'Arte* nace como unha evolución da farsa tradicional medieval ao formárense no Renacemento italiano as primeiras compañías profesionais de teatro. Caracterizábase por basear a actuación na improvisación duns actores cun enorme dominio da xestualidade corporal, capaces de tocar instrumentos, cantar, bailar, facer acrobacias e trucos malabares. A cambio, os argumentos das obras eran moi elementais, xeralmente reducidos aos amores contrariados dun mozo e unha moza, que se resolvían nun final feliz despois de múltiples situacións cómicas nas que non faltaban as burlas, os golpes, as caídas e as réplicas enxeñosas en diálogos improvisados. Os personaxes eran fixos, respondendo a uns tipos ben coñecidos do público: os dous *namorados*, os vellos *Pantalón* e o *Doutor*, *Brighella*, *Arlequín*, *Polichinela* e o *Capitán* fachendoso. Fóra dos dous primeiros, que adoitaban ir acompañados de dúas damas e unha doncela, os restantes personaxes cubrían o rostro con máscaras e levaban un vestiario predeterminado.

Gravados de Jean Callot sobre personaxes da *Commedia dell'Arte* feitos entre 1621 e 1622 (Rijksmuseum)



Por outra banda, Molière permaneceu aberto a outras influencias nas que se inspirou con frecuencia, como o teatro español, que sabemos que era admirado, traducido e representado con certa frecuencia en París. E naturalmente os clásicos gregos e romanos. Así, a obra *Anfitrión* é unha adaptación dun tema que xa fora tratado tanto por Aristófanes como por Plauto, o que por certo lle valeu unha acusación de plaxiario por parte dos seus críticos.

- **O nacemento da idea de autoría e o plaxio**

Cómpre ter presente que a idea de «plaxio» entendida nun sentido moderno está asociada coa de autoría aparecida propiamente no Romanticismo, que esixe do autor unha creación «orixinal», isto é, que non repita nada do que os autores precedentes teñen feito. Co desenvolvemento posterior do «dereito de propiedade» sobre a obra, estas dúas ideas pasan ademais a teren implicacións económicas porque ningún autor poderá «copiar» as ideas e moito menos os textos de outro sen a súa autorización. Todo isto non cabe atribuílo á época de Molière, onde os autores tomaban empréstados os temas e figuras das súas obras doutras precedentes sen maiores problemas.

Con todo, o Barroco supón o nacemento do concepto moderno de **individualidade** que será o xermolo da idea moderna de autor, o que explica que os inimigos de Molière utilicen contra el o argumento de que non fai outra cousa ca imitar o que xa estaba escrito. Así, un dos primeiros biógrafos de Molière cóntanos que, trala estrea existosa do *Anfitrión*, algún pedante acusouno de copiar ao comediógrafo latino Plauto e a Rotrou, un autor de comedias francés que, coma el, tamén tiña recorrido ao mesmo tema.

Porén un tal Savantasse non quixo tomar en conta a Molière.
«Como!, dixo, colleu todo de Rotrou, e Rotrou de Plauto. Non vexo por que cómpre aplaudir os plaxiarios. Ese foi sempre, engadiu, o carácter de Molière...».

☛ *Vie de Molière* por Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest

b) O das comedias máis innovadoras, onde desenvolve o seu retrato de «caracteres» máis persoal.

A transición entre o primeiro e o segundo grupo (sempre tendo en conta que, como anotamos antes, elementos do primeiro seguirán pervivindo no segundo) pode situarse n'As *preciosas ridículas*, obra onde afronta un tema moi conflitivo na época e ao que dedicará outras tres obras posteriores (*A escola dos maridos*, *A escola das mulleres* e *As mulleres sabias*): o do dereito á educación das mulleres. A posición do noso autor con respecto a esta cuestión non está exenta de contradicións. Se é certo que recibirá críticas por defender abertamente non só a conveniencia senón a necesidade de que as mulleres accedan á educación, cómpre ter en conta que, contra a visión igualitaria que os actuais valores democráticos esixirían, Molière non deixará de ridiculizar a pretensión de certas mulleres de recibir o mesmo tipo de educación que recibían os homes, o que se evidencia en especial n'As *mulleres sabias*. Mais a súa posición será clara e constante na condena dos matrimonios forzados, algo absolutamente común daquela: as mulleres non tiñan dereito a escoller os seus maridos senón que debían aceptar os que lles viñan impostos polo pai, xeralmente como resultado de algún acordo entre familias. Tamén Orgón, n'O *Tartufo*, quere impoñer o matrimonio á súa filla segundo o seu propio desexo e non o dela.

O *misántropo* foi a primeira das obras de Molière onde deseña un personaxe absolutamente orixinal. Adoita acontecer que a arte innovadora produce inicialmente incompreensión e seguramente por iso a estrea d'*O misántropo* foi un fracaso entre o público popular. En todo caso, Alceste, o protagonista, é contemplado hoxe como unha das súas máis logradas creacións sen por iso perder o seu poder perturbador. Porque ese home que se afasta da vida social, decepcionado pola falsidade e corrupción que a domina, pero que ao mesmo tempo é incapaz de ver eses mesmos defectos na muller de quen está namorado, xa non é, como as figuras características da comedia tradicional nas súas diversas variantes, un personaxe ridículo que simplemente move a risa. É esta complexidade psicolóxica nova na construción dos personaxes un dos riscos máis sobranceiros do teatro de Molière.

O poder desa anovadora construción dos *caracteres* dos personaxes da comedia obsérvase cando comprobamos que hoxe os nomes dos seus personaxes se tornaron en arquetipos: se Alceste é o misántropo, ser «un Tartufo» é ser un hipócrita ou un impostor, un Harpagon un avaro (competindo con outros avaros célebres como os de Aristófanes e Shakespeare), un *monsieur Jourdain* (nome do protagonista d'*O burgués xentilhome*) un arribista, isto é, unha persoa que procura o medre social a calquera custo, e un Argón (protagonista d'*O enfermo imaxinario*) un hipocondríaco.

O lugar do teatro na Francia do Rei Sol e hoxe

Luís XIV era un gran afeccionado ao teatro e ás representacións escénicas espectaculares (ballet, ópera). Concedíalle unha grande importancia e el mesmo foi un gran protector dos artistas, como no caso de Molière. O teatro non era visto tan só como un medio para divertirse e pasar o tempo senón que ademais se lle atribuíu un valor educativo, o que incluía a crítica dos costumes pero sempre co límite do apoio á monarquía. Por esa razón o propio rei interesouse tamén en que o teatro chegase a un público popular, apoiando tanto á compañía de Molière como aos seus rivais do Hôtel de Bourgogne, especializados na traxedia.

- ▶ Cres que na sociedade de hoxe o teatro xoga un papel semellante? Teñen igual ou parecida repercusión as obras teatrais que hoxe se estrean?
- ▶ Pensas se cadra que hoxe hai outro tipo de espectáculos que ten substituído ao teatro nesa repercusión social?
- ▶ Cal é o papel que atribúes ao teatro na vida cultural e social do teu tempo?



Recreación dun encontro entre o rei Luís XIV e Molière segundo o imaxinou o pintor Jean-Léon Gérôme en 1863

A defensa do valor da comedia

Como xa sinalamos antes, na Francia de Molière o prestixio da autoría teatral recaía sobre a traxedia, mentres que os autores de comedias non recibían o recoñecemento literario que se atribuía aos primeiros. Así, Corneille e Racine, os grandes autores trágicos, foron nomeados membros da Academia Francesa, fundada en 1635 por Richelieu, pero esa honra foille negada a Molière.

Este rebelouse expresamente contra esa minusvalorización nas dúas pezas escritas para responder aos seus detractores trala polémica da estrea d'*A escola das mulleres*. Na *Crítica d'A escola das mulleres* sitúa a dous personaxes, o burgués Dorante e O Marqués, discutindo sobre o valor da súa propia obra. O segundo desprézaa mais, cando o primeiro lle pregunta o porqué, non ten outro argumento ca repetir que é unha obra desprezable «porque é desprezable». Daquela Dorante faille ver que o que se agocha nese desprezo sen argumentos é un elitismo social que leva a certos aristócratas a non aceptar que eles poden gozar do mesmo espectáculo que fai rir ao *parterre*, é dicir, a platea do teatro onde se situaban de pé os espectadores de clase baixa.

Aprende Marqués —di Dorante— que o bo sentido non ocupa un lugar determinado no teatro, que a diferenza entre o medio-luís e a peza de quince soldos [prezo respectivamente da entrada máis cara e da máis barata] non inflúe en nada no bo gusto; que, de pé ou sentado, calquera pode dar un mal ou un bo xuízo; e que, en fin, dun xeito xeral eu abondo me enorgullecería pola aprobación da platea porque entre quen a compoñen hai algúns capaces de xulgar unha peza segundo as regras, e os outros xulgan segundo o bo modo de xulgar, que é deixarse atrapar polas cousas e non ter nin prexuízo cego, nin compracencia afectada, nin delicadeza ridícula.

Molière asume conscientemente, logo, a defensa dun teatro «popular», capaz de divertir tanto ao cortesán como ao vilán, ao home culto e mesmo ao inculto. E sabe que para iso é preciso achegar a linguaxe do teatro á lingua falada por todos. Iso non o conduce a precindir da forma poética (tanto a traxedia como a comedia se escribían en verso), aínda que dará ese paso nalgunhas das súas obras (por exemplo, a *Crítica* escríbea enteiramente en prosa). Pero si procurará que os seus personaxes utilicen un vocabulario e uns xiros expresivos acordes coa súa condición social. En xeral, defenderá que a comedia debe ser construída como unha «pintura ao natural», isto é, levando á escena tanto situacións como tipos humanos tomados da propia realidade, nas antípodas por tanto do que acontecía na traxedia, na que os personaxes eran case sempre heroes históricos do pasado clásico greco-romano ou figuras bíblicas.

Esta aspiración a representar a realidade próxima requiría tamén un tipo de actuación distinta, lonxe da afectación impostada que caracterizaba os actores e actrices do Hôtel de Bourgogne, que marcaban naquel intre a norma de excelencia actoral. No *Impromptu*, nun atrevido «teatro dentro do teatro» (chámanse así aquelas obras de teatro nas que se introduce a representación doutra obra de teatro ou cuxo tema é o propio teatro), el e os actores da súa compañía toman a palabra cos seus propios nomes, parodiando os actores da compañía rival do Hôtel de Bourgogne, aos que presenta adoptando un modo de actuación impostado, falsario e finalmente involuntariamente ridículo, o que naturalmente incrementou a animadversión dos seus colegas rivais.

Aínda que Molière nunca escribiu textos teóricos sobre o teatro e mesmo as súas pezas son parcas en acotacións sobre o modo de seren representa-



das, nestas dúas obras (a *Crítica* e o *Impromptu*) hai toda unha declaración de principios sobre a súa concepción do que debería ser o teatro. Por esa razón, os historiadores considéranlo o primeiro teorizador moderno do xénero da comedia pero ademais un teorizador singular porque, a diferenza doutros, a súa teoría nace estreitamente vinculada á práctica, pois non esquezamos que el é un home de teatro completo, na súa condición tanto de autor, como de actor, director e mesmo administrador ou, como diríamos hoxe, produtor teatral.

Ⓢ Molière caracterizado como Esganarello. Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

- Molière, teórico do teatro

Raros son aqueles que de xeito absolutamente moderno se sitúan no lugar onde se cruzan todos os camiños que conducen ao teatro: Molière é actor e xefe dun grupo de teatro, tamén é o indiscutible director artístico, aínda que esta palabra non exista. É dramaturgo e reflexiona sobre a súa arte. Neste aspecto, só Brecht rivaliza con el.

✎ Jean-Jacques Roubine (2002): *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Tradución de X. M. García Vilariño. Biblioteca de Teatro, Editorial Galaxia.

(Molière) loitando por facer recoñecer un modelo cómico tradicionalmente xulgado inferior e concedéndolle os mesmos poderes que á traxedia, produce unha serie de prefacios ou de diálogos integrados no mesmo texto das pezas, que constitúen o esencial da teoría do século XVII sobre a comedia. (...) ... a comedia mantense sen codificación estética específica durante todo o século XVII. Só as declaracións e réplicas polémicas de Molière representan o esbozo dunha estética do xénero cómico en forma fragmentaria...

✎ Catherine Naugrette (2005): *L'esthétique théâtrale*. París, Armand Colin.

Pero Molière non se limitaba a reivindicar para si a creación dun teatro divertido, capaz de arrincar o aplauso de públicos maioritarios. Aspiraba tamén a que se recoñecese a valía literaria dese teatro. Na *Crítica*, nun diálogo entre Dorante e un personaxe feminino de nome Urania, aquel defende a maior dificultade da comedia fronte á traxedia, pois mentres para as «pezas serias» abonda con «dicir cousas que sexan de bo sentido e ben escritas», na comedia ademais «cómpre divertir», e conclúe asentando: «é esta unha estraña empresa, facer rir as xentes honestas».

Porque ademais o que Molière non acepta é que o carácter burlesco e divertido da comedia teña que verse asociado necesariamente a unha frivolidade superficial ou, menos aínda, a ningún tipo de inmoralidade. Por iso, cando *O Tartufo* é atacado, coidarase moito de salientar que el non critica nin despreza a «auténtica devoción», é dicir, as crenzas dos bos cristiáns, senón aos «falsos devotos», quen utilizan a relixión para enganar os crédulos e tirar así un medre persoal.

✎ Firma autógrafa de Molière (1662)

A image shows a handwritten signature in dark ink on a light-colored, slightly textured paper. The signature is written in a cursive, flowing script. It reads 'J.B. Poquelin Moliere.' followed by a small flourish at the end.

Do mesmo xeito rexeitará a identificación que os seus inimigos farán entre a fachería blasfema do seu don Xoán e as súas propias ideas. Isto hoxendía pode resultarnos extraño, cando por exemplo lóase o don Xoán de Molière, por riba do de Tirso, por afrontar case abertamente un ateísmo que naquel tempo implicaba asumir graves riscos de persecución e mesmo morte.

- Unha interpretación atea do don Xoán de Molière

... todo impónenos un don Xoán privado de Deus non por escepticismo engreído, senón por fonda determinación: este don Xoán é un home só, cada xesto e cada palabra do cal son como o exercicio dunha liberdade absoluta. Así don Xoán amoroso e don Xoán ateo fúndense na unidade dun mesmo vieiro, o dun home a quen lle abonda facer o mal para coñecer que está irremediamente só e libre.

Está isto en Molière? Seguro que non. Mais o teatro non é un museo, e non é culpa nosa se somos máis vellos ca Molière, se desde 1665 ten habido mil formas novas de ateísmo, de Sade a Sartre. Vilar puxo no seu don Xoán unha dimensión demasiado esquecida no teatro e que é a memoria do seu público, o que Péguy chamaba o seu envellecemento.

✎ Notas de Roland Barthes sobre o *Don Xoán* interpretado e dirixido por Jean Vilar en 1954. *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil 2002



④ Frontispicio de Pierre Brissart (ca. 1645-1682) para *Don Xoán* (1682)

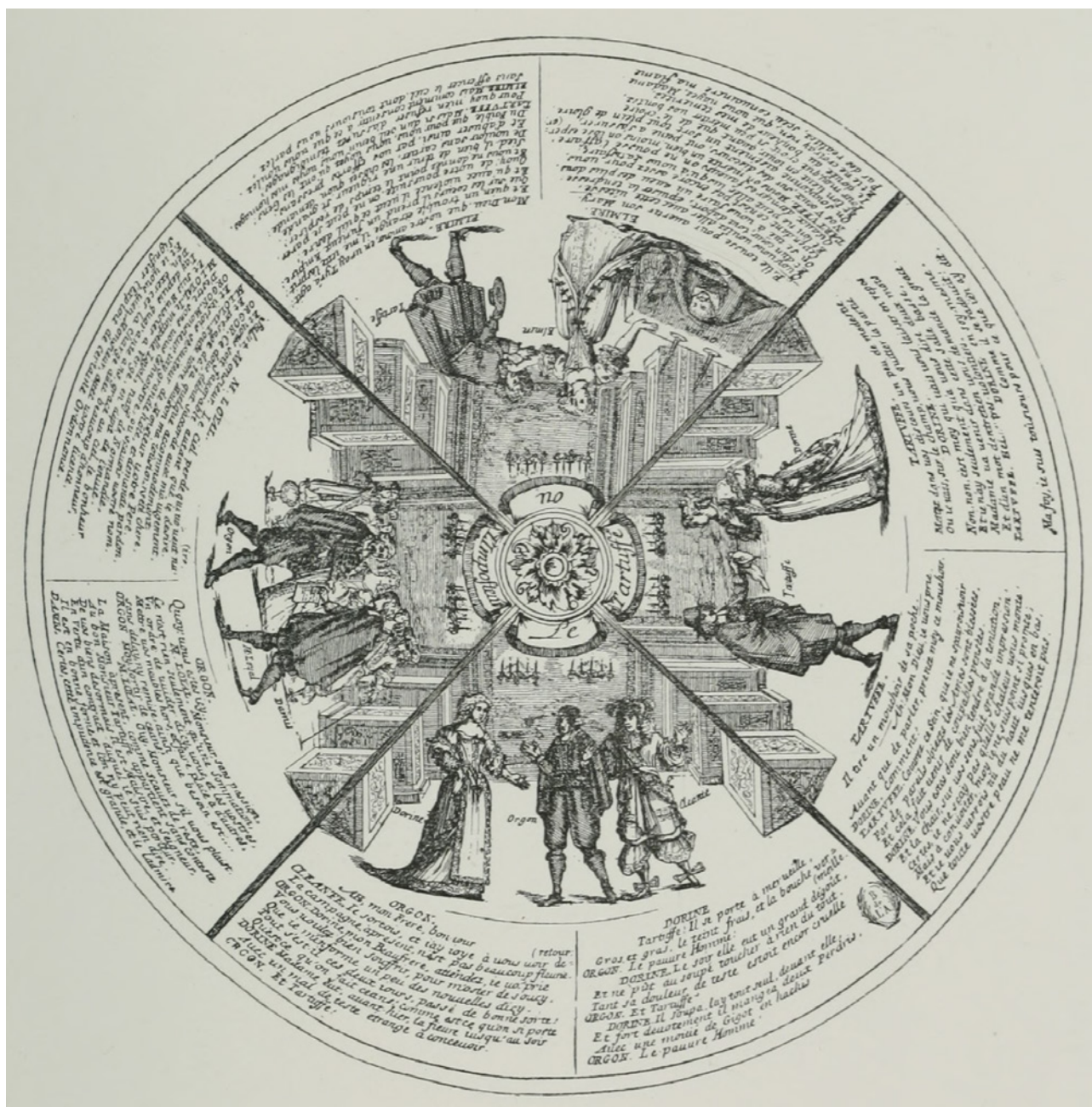
En certo xeito poderíamos dicir que o xenio dos grandes autores do pasado reside en boa medida na súa capacidade para transcender as ideas do seu tempo e expresar conflitos que se manteñen vivos ao longo do tempo. Por iso mesmo non nos debe extrañar que, sendo fiel Molière ao seu tempo, os directores que montan as súas obras para o público de hoxe o sexan tamén ao seu. Como di Barthes, respectar a un autor e ao seu texto non ten por que implicar momificalo nunha inmovilidade de museo.

É a comedia inferior á traxedia ou ao drama?

O debate sobre a valía artística da comedia, no que se veu envolto Descartes, aínda non desapareceu de todo. Propoñémoste que ti mesmo fagas a proba analizando os autores e autoras aos que se concede máis prestixio cultural na actualidade, en diversos campos artísticos, non só no teatro.

- ▶ Non é certo que os directores, actores e actrices de cine cómico na meirande parte son menos valorados?
- ▶ As telecomedias, os monólogos tipo *O Club da Comedia*, non son considerados xéneros menores da televisión con respecto das series que non son «de risa»?
- ▶ Ti que opinas?





④ Catro escenas d'O Tartufo baseado nun gravado de Jean Le Pautre (1618-1682). Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

A obra

Breve sinopse

O rico Orgón acolle na súa casa ao devoto Tartufo, un home empobrecido e en aparencia de gran relixiosidade, malia que no eido familiar tan só a súa nai, Madame Pernelle, comparte a admiración por Tartufo. Orgón decide romper o compromiso da súa filla Mariana co mozo Valerio para entregala en matrimonio a Tartufo. O fillo Damis, a esposa Elmira e a criada Dorina, co apoio do sensato Cleanto, cuñado de Orgón, organizan un plan para desenmascarar a hipocrisía do falso devoto. Cando finalmente queda en evidencia diante dos ollos de Orgón a verdadeira condición de Tartufo, este ameaza con arruinar a familia aproveitándose das doazóns que Orgón lle fixera.

Os personaxes

MADAME PERNELLE, nai de Orgón
ORGÓN, esposo de Elmira
ELMIRA, esposa de Orgón
DAMIS, fillo de Orgón
MARIANA, filla de Orgón e prometida de Valerio
VALERIO, prometido de Mariana
CLEANTO, cuñado de Orgón
TARTUFO, falso devoto
DORINA, criada de Mariana
SEÑOR LEAL, alguacil
OFICIAL DE POLICÍA
FLIOTE, criada de Mme Pernelle

Unha obra polémica

O *Tartufo* foi a obra de Molière que provocou maiores controversias e non poucos problemas para o autor. Sabemos que unha primeira versión de tres actos foi lida na Corte, coa presenza do rei, e representada para un público restrinxido de cortesáns en maio de 1664. É doado logo deducir que o autor, antes de comprometer a súa compañía coa montaxe dunha obra que tomaba como branco da súa crítica unha figura identificada con xentes poderosas, se tiña asegurado a aprobación do monarca. E, con todo, a obra foi prohibida causando un importante quebranto a Molière e a súa *troupe*. En agosto dese ano apareceu un panfleto asinado polo doutor da Sorbona e párroco de Saint Barthélemy, Pierre Roullé, no

LE
TARTUFFE,
OU
L'IMPOSTEUR,
COMEDIE.
PAR I. B. P. DE MOLIERE.



Imprimé aux dépens de l'Auteur, & se vend
A PARIS,
Chez JEAN RIBOU, au Palais, vis-à-vis
la Porte de l'Eglise de la Sainte Chapelle,
à l'Image S. Louis.
M. D C. L'X I X.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Ⓢ Portada da edición d'O *Tartufo* impresa en 1669



Frontispicio d'O Tartufo por Pierre Brissart (1682)

que se acusaba a Molière de ser «o máis sinalado libertino» e denunciábase a súa obra como «un atentado sacrílego e impío, que merece un derradeiro suplicio exemplar e o mesmo lume, anticipo do inferno, para expiar un crime de lesa maxestade divina que vai dereito a arruinar a relixión católica».

O escritor e a súa obra atopáronse, logo, en medio dunha loita de poderes. Dunha parte estaba o partido dos «devotos» (Molière chámalo ás veces «a cábala», pola súa condición de organización secreta), apoiado pola raíña nai, que vía con malos ollos certos aspectos do modo de vida do monarca e os seus cortesáns (o luxo, as festas, os espectáculos, a conduta «libertina» en materia de relacións sexuais). Doutra parte estaba o rei e moitos deses cortesáns, incluídos sectores do clero católico, desexosos de anular a influencia dos «devotos». A comedia de Molière pode ser moi ben interpretada como un intento de ridiculizalos e así despoñuílos da autoridade moral e relixiosa de que pretendían revestírense.

A insistencia de Molière e, á vez, as resistencias que debeu remover para por fin conseguir a autorización da obra proban o difícil xogo de poderes co que debeu lidiar e do que quedan pegadas no texto definitivo. Molière fracasou aínda nun segundo intento, cunha versión ampliada e reformada, baixo o título d'O *Impostor*, estreada en agosto de 1667 e prohibida ao día seguinte polo presidente do Parlamento de París, aproveitando a ausencia do rei na guerra de Flandes. Haberá que agardar a febreiro de 1669 para que a obra poida ser estreada xa sen maiores atrancos.

Mais falemos xa do reflexo dese xogo de poderes no texto en cinco actos que subiu ás táboas en 1669.

Temos, por un lado, as figuras de Orgón e Mme Pernelle, vítimas propiciatorias das arterías de Tartufo. Orgón é un burgués rico. Aparece como un home que se move a impulsos, tendente a caer en excesos. Enfeitizado pola influencia de Tartufo, está disposto a romper o compromiso de matrimonio da súa filla Mariana. Autoritario, pretende impoñer a súa vontade sobre toda a súa familia, mais, ao mesmo tempo, hai cousas que nos fan pensar que a súa aparencia autoritaria agocha moitas inseguridades. A súa nai, Mme Pernelle, fai a figura da «beata» que atopa na relixión o refuxio da perda de influencia sobre a súa familia e a retirada da vida social que inevitablemente lle impón o peso da idade.

Temos, do outro, a familia de Orgón. A filla Mariana, namorada e prometida do mozo Valerio. O fillo máis novo, Damis, que ve como o autoritarismo do pai, inducido polas manobras de Tartufo, non só pode arruinar os desexos da súa irmá senón tamén os seus. A segunda muller, Elmira, atrapada entre o respecto e o amor ao seu home e a defensa dos intereses dos seus fillos, especialmente de Mariana, a máis ineditamente ameazada pola influencia perturbadora de Tartufo. É unha figura se cadra por veces algo imprecisa, obrigada a ser compracente coa súa sogra malia os seus opostos caracteres e, ao mesmo tempo, dunha grande xenerosidade, pois Mariana e Damis non son os seus fillos biolóxicos, mais non dubida en situarse da súa parte. A súa enxeñosa intervención será finalmente decisiva para o desenmascaramento do hipócrita.

Do mesmo lado poderíamos situar tamén a outros dous personaxes. En primeiro lugar, o cuñado, Cleante, unha figura que Molière reitera en moitas das súas obras, que representa a voz da racionalidade e a sensatez, voz equilibrada en medio dos extremismos. E en segundo, a criada Dorina, outra figura habitual nas comedias de Molière, unha servente de confianza da familia que por esa razón se toma certas liberdades á hora de criticar ao seu amo e denunciar sen ambages os enredos de Tartufo. Unha clave da comicidade deste tipo de personaxe residía na linguaxe da que o dotaba Molière, mestura de rexistros da fala popular e formas paródicas das falas pretenciosas da burguesía.

Frontispicio dunha edición d'O Tartufo de 1669



E está, do outro lado, Tartufo. A través de Cleante, Molière salienta que non pretende burlarse nin criticar a relixión. Os «devotos verdadeiros» mérecenlle o máximo respecto, di Cleante. O que critica é o uso que algúns fan das ideas relixiosas para tirar un proveito persoal, xentes logo que aparentan unha rixidez moral de inspiración relixiosa, que pretenden impoñer a todos os demais, cando en realidade nin sequera eles a seguen de xeito consecuente. Do mesmo lado está tamén o funcionario Leal, nome que xa en si mesmo ten un sentido irónico e que traduce unha crítica dos funcionarios corruptos, dispostos a poñérense ao servizo de quen mellor os pague.

A figura final do policía carece de calquera complexidade psicolóxica e a súa única función, como teremos ocasión de salientar máis adiante nas palabras do director da montaxe, é desencadear o desenlace da obra, que se resolve nun forzadísimo final feliz.

Aínda que *O Tartufo* se sitúa dentro das comedias de Molière que se afastan da procura da pura diversión do espectador, non faltan os diálogos cheos de réplicas humorísticas e mesmo as situacións que poderíamos cualificar, ao modo da linguaxe cinematográfica, como *gags* cómicos. Mais non queremos anticipar detalles ao respecto, preferimos que sexan os propios espectadores quen as descubran.



© Ilustración de Carl Hoff gravada en 1892 para unha versión inglesa d'O Tartufo



A montaxe do CDG

Centro Dramático Galego (CDG)

DIRECCIÓN
Carles Alfaro

ELENCO

Casilda Alfaro	<i>Señora Pernela</i>
César Cambeiro	<i>Orgón</i>
Antela Cid	<i>Elmira</i>
Xoán Fórneas	<i>Valerio</i>
Mónica García	<i>Cleanta</i>
Marta Lado	<i>Mariana</i>
Roberto Leal	<i>Señor Leal</i>
Rebeca Montero	<i>Dorina</i>
Alejandro Saá	<i>Tartufo</i>
Patricia Torres	<i>Damis</i>

ESCENOGRAFÍA
Baltasar Patiño

VESTIARIO
Diego Valeiras

ILUMINACIÓN
Carles Alfaro

MÚSICA
Anxo Graña

CARACTERIZACIÓN
Trini F. Silva

TRADUCCIÓN
Loli Ramos

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN
Vanesa Sotelo

Dúas decisións poden chamar a atención do espectador desta montaxe en relación coa obra orixinal. Observarase que hai dous personaxes que cambian de sexo, porque no texto de Molière eran homes e aquí pasan a seren mulleres. É o caso de Cleante, cuñado de Orgón, que agora é Cleanta, polo tanto cuñada; e Damis que, sen cambiar o nome pois non é necesario, de ser o fillo pequeno do primeiro matrimonio de Orgón, e en consecuencia irmán de Mariana, agora é filla e irmá. Un dobre cambio que apenas implica ningunha modificación relevante nos diálogos aínda que si unha modificación do carácter dos personaxes que, con todo, como nos explica máis abaixo o director, non ten por que supoñer ningunha traizón ao espírito do autor nin da obra.

Observarase tamén a desaparición de dous personaxes con respecto ao elenco orixinal. Mentres que o da criada Flipote practicamente carece de transcendencia porque se trata dunha figura de acompañamento que non pronuncia unha soa frase, a do policía si afecta a un cambio importante que ten que ver cunha modificación da escena final, á que dedicaremos unhas notas máis adiante.

A segunda decisión afecta á ambientación temporal. O *Tartufo* de Molière, segundo indicamos antes, responde a un fenómeno dunha estrita contemporaneidade respecto do tempo no que foi escrito: a crítica do «partido dos devotos», tamén chamado «a cábala», que pretendía apoiarse na igrexa para atacar os cambios dos costumes da época, que condenaban por inmorais. Nesta montaxe, no canto de ofrecer unha reconstrución histórica, óptase por situar a acción nos «felices anos vinte» do período de entreguerras, unha época tamén dunha fonda crise de valores e cambio nos costumes, época, logo, propicia para a proliferación dos «Tartufos». De novo, o director insiste en que non desexa que se atribúa ningunha importancia transcendental a este cambio porque tamén mantería a fidelidade esencial á obra orixinal.



© Tartufo (Alejandro Saá) e Elmira (Antela Cid)

• Quen son hoxe os Tartufos?

Pódese dicir que en todas as épocas houbo «Tartufos», é dicir, xentes hipócritas que mediante comportamentos finxidos pretenderon facérense pasar por individuos dunha elevada moralidade, encubriendo con esa impostura a simple procura do seu propio medre persoal, para así enganar a algúns incautos.

Xa nos *Evanxeos* a figura do *fariseo*, reiteradamente criticada por Xesús, se pode considerar un antecedente. «Sepulcros branqueados» chámalos (Mateo, 23-27): dun branco reluciente por fóra, agochando un interior de podremia e corrupción.

☞ Mais hoxendía, quen representaría esa figura?

Logo de ver a obra, é a ti a quen corresponde xulgar.

Seguramente a modificación máis importante afecta ao cambio da escena final, respecto do cal non entraremos en detalles porque preferimos que sexan os propios espectadores quen o descubran por si mesmos. Con todo, si hai unhas notas que cabe introducir sen roubar ao espectador a sorpresa de asistir a esa revelación, que é sempre un aspecto non secundario do seu gozo propio.

Xa vimos antes que o final d'*O Tartufo* foi interpretado como a parte máis feble da obra, un forzado *Deus ex machina* que substituíu a clásica intervención dun deus para resolver un conflito e pechar unha obra, coa intervención sabia e xusta do rei absoluto. Non é raro, logo, que durante a Revolución Francesa e o período republicano a intervención do policía en nome do rei fose cambiada por esa mesma intervención pero feita agora en nome da lei republicana. O cambio que agora adopta o director Carles Alfaro conta logo con precedentes e nós convocamos o criterio dos espectadores para que sexan eles quen xulguen o resultado.

- **O *Deus ex machina***

Esta denominación procede das traxedias gregas, onde en ocasións se facía aparecer a un deus ou deusa de forma espectacular, utilizando para iso unha complexa maquinaria, de aí o nome. Xa Aristóteles na súa *Poética* criticaba o seu abuso, que rompía coa verosimilitude e coherencia que el esixía ás boas obras.

O cambio dos deuses polo rei no período das monarquías absolutistas non se deu só en Molière. Tamén se pode apreciar no teatro do Século de Ouro español como, por exemplo, nos finais de *Fuenteovejuna* e d'*O alcalde de Zalamea*.

Por extensión, posteriormente utilízase a denominación para criticar o emprego dun recurso improvisado e pouco crible para resolver os conflitos.

- ☞ Tamén aquí queremos apelar ao teu criterio: Como entendes o final que propón esta montaxe? Cres que acerta a escapar da debilidade que se atribúe ao *Deus ex machina*?
- ☞ Que outro final proporías ti?

Á hora de xulgar o acerto dunha obra, cómpre tomar en conta todos os aspectos implicados nela. Moitos escritores teñen escrito sobre a superioridade estética do teatro por tratarse dun espectáculo que integra elementos de moitas artes: está o texto, que é literatura (poesía, case sempre, na época de Molière, incluído *O Tartufo*); está a escenografía e a composición plástica de cada escena, que ten algo da arquitectura, da escultura e da pintura; está a interpretación física dos actores e actrices, que é unha dimensión exclusiva do teatro, mesmo se o comparamos co cine ou a televisión dos nosos tempos, nos que non hai presenza física senón só a imaxe reproducida do pasado desa presenza diante dunha cámara.

Lémbrese ademais que nas orixes o teatro incorporaba tamén música, canto e danza, e que varias das obras de Molière (aínda que non *O Tartufo*) tamén foron concibidas para seren representadas con ese acompañamento.

- ☞ Animámoste a que ti, despois de asistir á representación, constrúas o teu propio xuízo analizando o xogo de todos eses elementos dentro da obra.



As palabras do director

Molière

Cómpre entender que Molière é un autor que é tamén actor, co cal o xogo teatral está garantido. Molière é un observador nato, saca o maior dos absurdos e os ridículos do noso comportamento, da nosa maneira de xestionar a vida. Mais ao mesmo tempo sempre ten unha ollada tenra, crítica mais tenra, no sentido de que el é o primeiro que se pon como exemplo, non é que el se burle dos demais porque tamén el se sente parte dese aspecto ridículo da condición humana e no fondo non hai un xuízo moral. Por outra banda, a min interesábame salientar o especial papel que concede ás mulleres. Por exemplo, Molière é o home que mellor ten escrito para as criadas, como Dorina, que nas súas obras sempre son mulleres extraordinarias, dunha sabedoría popular que ridiculiza á aristocracia e a alta burguesía. Porque Molière coas mulleres eu creo que foi algo así como o que se di dun Georges Cukor no cine. Creo que para o seu momento ten un concepto moi avanzado das mulleres e daquela o cambio dos personaxes de Cleante/Cleanta e Damis ten perfecto sentido.

© Carles Alfaro, director de *Tartufo*



© Mariana (Marta Lado) e Dorina (Rebeca Montero)

Unha casa de mulleres

Había unha imaxe que a min me agradaba, que era a de Orgón rodeado de mulleres, a súa casa é unha casa de mulleres. Iso parecíame que podía darlle unha particular vulnerabilidade a ese personaxe, que se cre dotado dunha autoridade que en realidade non ten. Non hai que esquecer que Elmira é a súa segunda muller. Logo de quedar viúvo da nai de Mariana e Damís, casou de novo cunha muller que é máis nova ca el. Pois ben, hai unha sensación clara, que literalmente a propia obra confirma, segundo a cal esa casa non foi sempre como é agora. Probablemente aquela primeira muller era máis ortodoxa ca segunda, non é que o comportamento desta sexa escandaloso pero si é certo que hai unha veciñanza que está escandalizada, o que desgusta a Mme Pernelle. Así que Tartufo soubo ben onde ir, informouse, botou un tempo traballándoos na igrexa e ao final engaiolou a Orgón e á súa nai.

De esquerda a dereita: Dorina (Rebeca Montero), Danís (Patricia Torres), Mariana (Marta Lado) e Señora Penela (Casilda Alfaro)



Cambios nos personaxes: de Cleante a Cleanta... e Damís

O personaxe de Cleante é un personaxe tipo, que aparece en moitas obras de Molière, que representa a razón, a medida. É o personaxe que dá un chisco de sentido común, de racionalidade, de tentar chegar a acordos pero ao mesmo tempo é tamén a voz de Molière, que introduce unha especie de reflexión moral mais sen imposición. Son personaxes sobre o que non se sabe nada, son como unha voz. Por exemplo, de Cleante non sabemos se está casado ou non, se ten familia propia e se é un home, non nos preguntamos nada máis pero, sendo unha muller, pensamos: anda!, e non ten parella, a esa idade! Pero resulta que é todo o contrario a unha solteirona porque é solteira porque lle dá a gana, así que simplemente con esa idade, que fale como fala e que teña o tipo de relación que ten con esa familia, inmediatamente crea un personaxe *outsider*. Mais con todo non é *outsider* no sentido de extravagante senón que é a máis racional e sensata.

Desde logo, hai nel algo de *bon vivant* tamén e aí é onde eu procurei, ao trocalo de Cleante en Cleanta, facer unha muller *outsider* adiantada á súa época, o que, insisto, sendo home non sucedería e si sendo muller.



© Cleanta (Mónica García)

Damis é case a antítese de Cleante: impetuoso, rebelde, a inxustiza faille ferver o sangue, é case un heroe romántico. Vemos que Mme Pernelle acusa a Cleante (agora Cleanta) de ser o ideólogo dos cambios producidos na familia así que é previsible que tivese unha ascendencia especial sobre Damis, que é a filla menor. A de Damis é a rebeldía da adolescencia que en realidade é egoísta, porque non repara nas consecuencias.



© Damis (Patricia Torres) e Señora Penela (Casilda Alfaro)

Orgón

Orgón non é un tonto. O que acontece con el é que non perdeu unha certa candidez infantil, ten necesidade de crer. Non é tampouco casual o que lle pasa coa segunda muller, Elmira, porque el non é un home dunha ideoloxía pechada senón que depende de como lle vai nas circunstancias da vida. O carácter vulnerable deste personaxe queda salientado co cambio de Cleante en Cleanta. É un home que primeiro se deixa seducir pola súa cuñada e pola súa nova muller, que se nos amosa como namorada do seu home e ve que desde a chegada de Tartufo llo están a cambiar. Coa segunda muller entrou a alegría nesa casa e el en principio non está preocupado ata que aparece Tartufo aproveitándose da súa vulnerabilidade. Orgón é esa xente que tende a delegar as súas responsabilidades noutro, que precisa, por así dicir, un «papá».

🎭 Orgón (César Cambeiro)



Tartufo

O *Tartufo* acabárase en cinco minutos se vísemos que Tartufo é un tonto, como tampouco pode ser Orgón. O que esta obra expresa é un perigo que hai, que o temos ao lado, e que lle pode afectar a calquera. A impostura, a falsidade como hábito, a envoltura nun halo que agocha unha fraude, o prometer e non cumprir, o estar dicindo o que outro desexa escoitar para manipular as opinións e as persoas, iso todo está n'O *Tartufo*. Négame a facer un *Tartufo* no cal o diverti-

mento resida en como el fai isto e como o outro cae na súa trampa, mentres os espectadores din ese non somos nós, nós somos moito máis listos. De feito Molière se coida moito de que non haxa ningunha escena na que Tartufo se quite a máscara, todo o sabemos polo que se comenta, polo que se di, polo que se sospeita. O que lle interesa é amosar o perigo, por iso mesmo cando pillan *in fraganti* a Tartufo, este é quen de lle dar a volta, culpándose a si mesmo. O Tartufo é como a mascota dun millonario que se acaba trocando no seu *medium*. O tema é a impostura, o artificio, pero un artificio que é perigoso.

🎭 Tartufo (Alejandro Saá)



O tema principal: a dobre faciana da impostura

O tema principal d'O *Tartufo* é a impostura. Un dos obxectivos desta posta en escena (o consiga ou non) é amosar o perigo dos Tartufos contemporáneos, que saben detectar as necesidades da xente e ofrecerlles o que queren ou o que pensan que queren para seren felices. Ese é o caso da sociedade de consumo e o *neuromarketing*, que non vende produtos xa senón emocións. «Gústache conducir?», eu véndoches sensación de liberdade se ti mercas este coche. Ese é o caso das sectas, ese é o caso de certos políticos, etc. Logo, o tema principal da montaxe ten que ver coa falsa aparencia como ferramenta da manipulación. Non se trata, ollo, dunha crítica de ningunha relixión, senón da falsidade nas mans dos manipuladores, sexa a través da fe, coma no caso de Tartufo, ou doutras cuestións noutros ámbitos. De feito, o propio Molière defende aos verdadeiros devotos por boca de Cleanto (Cleanto na nosa posta en escena). O que ataca son os falsos devotos e, por extensión, a falsidade, a impostura.

Por outra banda, non debemos perder de vista que ás veces as persoas nos deixamos enganar porque así todo é moito máis doado para nós. Certa preguiza, certa inercia, lévanos a delegar responsabilidades propias en individuos alleos, permitindo que nos enganen. É moi doado dicir que Orgón é inocente e Tartufo un perverso. Pero Orgón déixase levar en exceso. Déixase levar pola súa muller Elmira, e logo por Tartufo e a súa aparente austeridade. É moito máis cómodo para el deixar que outra persoa dite a a súa propia forma de vivir. Semella que Orgón está desexoso de que o manipulen, como moitos de nós hoxe en día. Estamos desexosos de crer que o novo modelo de iPhone nos vai traer unha felicidade que, se cadra, non non é sinxelo atopar e á que, en todo caso, non se vai poder acceder por medio dunha simple transacción mercantil.

🕒 Tartufo (Alejandro Saá), Elmira (Antela Cid)
e Damis (Patricia Torres)



O cambio do final

O final é algo moi naïf que hoxendía me parece moi difícil de defender. Non pode ser que en dúas páxinas e media te saques da manga, primeiro que chega un señor con non sei que dun amigo que lle deixou a Orgón un cofre con non sei que papeis perigosos, cando nada se tiña sementado sobre iso antes. E logo que hai unha «axencia segreda» que anda atrás de Tartufo desde hai anos e que o rei xa coñece todo. Sabemos que a obra foi prohibida e que Molière a refixo e volveu ser prohibida ata unha última versión, na que inclúe dous parlamentos de Cleante que antes non estaban. Naturalmente Molière precisaba do respaldo inequívoco do rei. Con isto o que quero dicir é que se trata dun final moi condicionado polas circunstancias nas que foi escrito. Eu creo que obviamente Molière

hoxe tampouco non o escribiría así, faría outra cousa. Pola miña parte, non estou disposto a transmitir a idea de que hoxe unha man branca virá solucionar o problema dos Tartufos, hoxe Tartufo vence, o perigo é ese, que os Tartufos vencen. O desafiuzo da familia de Orgón claro que se vai confirmar. Mais tamén digo que hai unha marabillosa intervención de Dorina que me proporcionou a clave para o noso final aínda que, faga un o que faga, será sempre un final precipitado.

A ambientación

Respecto da ambientación cómpre dicir que non creo que haxa que poñer niso unha énfase excesiva. Coido que facer contemporánea unha obra é algo que afecta sobre todo á dramaturxia actoral, non necesariamente á dramaturxia escénica. Iso non quita para que eu pensase que o período de entreguerras, anos 20 e 30 do pasado século, un período que me fascina, no que o clasicismo xa está esgotado e hai outro mundo que se abre, nos daba unha coartada para poder desenvolver un certo tipo de personaxes femininos. Porque nunca ocorreran tantos cambios en tan só quince anos. Hai unha revolución industrial ao tempo que segue habendo xente vivindo como cen anos atrás, é unha situación de contrastes brutais. Ese é o mundo de Mme Pernelle, o mundo da igrexa, dos devotos e das beatas e, por outro lado, está un mundo de mulleres que non teñen medo aos novos coñecementos, a novas relacións, a respirar e vivir, e todo iso podía ocorrer nunha mesma familia. Son anos nos que se evolucionou o que non se tiña evolucionado en séculos. E aí temos a Mme Pernelle entrando nun salón onde as mulleres fuman e bailan, levan pantalóns e, claro, a Mme Pernelle dálle un ataque. Pero insisto en que eu non lle atribuiría excesivo protagonismo a isto.

☺ De esquerda a dereita: Tartufo (Alejandro Saá), Dorina (Rebeca Montero), Orgón (César Cambeiro), Cleanta (Mónica García), Señor Leal (Roberto Leal) e Señora Penela (Casilda Alfaro)





Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (2007): *Poética*. Tradución de Fernando González Muñoz. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade d'A Coruña.

ROLAND BARTHES (2002): *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil.

GASTON BATY e RENÉ CHAVANCE (1951): *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica.

JEAN-LEONOR LE GALLOIS DE GRIMAREST (1705): *Vie de Molière*.

JULI LEAL (2006): *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. Editorial Síntesis.

CATHERINE NAUGRETTE (2005): *L'esthétique théâtrale*. Armand Colin.

JEAN-JACQUES ROUBINE (2002): *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Tradución de X. M. García Vilariño. Biblioteca de Teatro. Editorial Galaxia.

VOLTAIRE (1739): *Vie de Molière*.

MOLIÈRE (1873): *Œuvres complètes*. Hachette.

Sitio oficial da Comédie Française: <http://www.comedie-francaise.fr>

© Gravado baseado nun retrato de Pierre Mignard (1612-1695). Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, 1873

CDE