

EL AVARO EN TRES OBRAS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Los tipos humanos, encarnación de pasiones avasalladoras —el libertino, el hipócrita, el avaro, el amante de la mentira o la víctima de los celos— pueden, decía Emile Faguet, constituer una y otra vez objeto de tratamiento literario; pues, si bien coinciden en ellos cualidades y reacciones que les son esenciales por encima de las condiciones de tiempo y lugar, el ambiente y las circunstancias que los favorecen son diversos, de acuerdo con las distintas épocas, los problemas filosóficos o sociales del momento, la manera de ser y la intención del autor, los requisitos del género literario en que aparecen y la personalidad de que están dotados, puesto que, para sentirlos humanos, habremos de encontrar en ellos algunos rasgos que completen su pasión dominante, la desborden o establezcan un severo conflicto con ella. Todo esto entraña semejanzas y diferencias que pueden analizarse, por lo que se refiere al avaro, en las obras de tres autores: el clásico Molière, el moderno Balzac y el contemporáneo Samuel Eichelbaum.

Molière presentó e interpretó *El avaro* por primera vez el 9 de septiembre de 1668. Al contrario de las comedias que la habían precedido, la pieza estaba escrita en prosa, innovación que chocó un tanto a los espectadores; pero pronto la fuerza de su personaje principal se impuso, y *El avaro* comenzó a ser una de las obras más frecuentemente representadas en el teatro clásico. Entre 1680 y 1964 la Comedia Francesa la llevó a escena casi dos mil veces.¹

Eugénie Grandet (1833) es una de las trece novelas de costumbres de la Comedia Humana en las que Balzac se propuso pintar la vida provinciana. Por lo que se refiere al tema que nos interesa, constituye la más poderosa expresión que, después de Molière y dentro del cuadro de la vida familiar, se le haya dado en la literatura francesa a un defecto humano universal.

Dos brasas, de Samuel Eichelbaum,² marca la culminación de la obra de este importante dramaturgo argentino, a la vez que lo sitúa

¹ Cf. MOLIÈRE, *L'Avare*. Ed. Gabriel Bonno, Paris, Classiques Larousse, página 5.

² Samuel Eichelbaum, nacido en 1894 en la provincia de Entre Ríos, reveló desde joven excelentes aptitudes para el teatro. Las obras que mejor lo caracterizan y que mayor renombre le han dado son *La sed*, *Un guapo del 900*, *La hermana terca* y *Pájaro de barro*, esta última traducida al inglés

—prueba de indudable madurez— dentro de la corriente universalista que sucedió al costumbrismo en Hispanoamérica. El teatro de Eichelbaum —señaladamente en esta obra— trasciende la mera anécdota descriptiva con tipos sacados del ambiente local o de la imaginaria burguesa, para situarse en un plano universal de análisis introspectivo. Después de muchas dificultades, *Dos brasas* fue estrenada por el teatro vocacional independiente "La Farsa", en la Casa del Teatro, en junio de 1955; en 1957 alcanzó, en el mismo escenario, el centenar de representaciones consecutivas.³

Tiempo, lugar y ambiente.—La acción de *El avaro* es contemporánea a la vida de su autor, y tiene lugar en París. Como ocurre frecuentemente con los clásicos de los siglos XVI y XVII, españoles, ingleses o franceses, es ésta la única información explícita que nos proporciona Molière. Del contenido de la pieza se desprende una casi constante unidad de lugar: la sala de una casa de la burguesía media, bien amueblada, pero sin lujos extremos, y contigua a un jardín que, de ser posible, deberá verse desde alguna puerta o ventana, puesto que en él esconde celosamente el avaro su tesoro, a él se dirige repetidas veces siempre que recela de algún peligro, y en él, en fin, tiene lugar la primera escena del acto IV.

Al comenzar la obra, el ambiente familiar parece resentirse de un cambio violento en su aspecto económico, a consecuencias de la muerte de la madre. Los hijos se quejan de no disfrutar la herencia materna, acaparada por Harpagón, el jefe de familia. Éste y su hijo Cleanto mantienen relaciones con unas nobles empobrecidas, Mariana y su madre, y con el viejo pero rico señor Anselmo. Los empleados y sirvientes son más bien numerosos; hay un amante disfrazado de intendente, un cocinero cochero, una *valet*, una sirvienta y dos lacayos, servidumbre que parece excesiva para un avaro, si bien cabe recordar que Molière gustaba de los elencos numerosos y no vacilaba nunca en introducir cualquier personaje que le pudiera suministrar datos psicológicos o que se prestara a efectos cómicos. Todos estos sirvientes, además de Frosine, "mujer de intriga", y de Maître Simon, el corredor de negocios son útiles, al menos momentáneamente, para desenvolver el conflicto, poner de relieve algún matiz de la personalidad de Harpagón, o lograr alguna bufonada que haga estallar en risa

(*Bird of Clay*) y representada por el teatro experimental de la Universidad de Texas. En 1930 ganó el Gran Premio Municipal a la mejor Comedia con su obra *Jockey Club*, y obtuvo el premio "Alberto Gerchunoff" merced a los méritos de *Dos brasas*.

³ Cf. TITO LIVIO FORPPA, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1961; pp. 270-271.

a los espectadores. Esos criados van mal vestidos, con lamparones y agujeros, aun cuando se celebre alguna recepción. Con un gesto cómico, Harpagón les indica cómo deben moverse delante de los invitados para que no se noten esas deficiencias. Les advierte asimismo que no froten mucho los muebles al limpiarlos, no sea que los desgasten. Gruñe a Maître Jacques por pedirle demasiado dinero para preparar una cena, y ordena un menú barato, pero abundante, que satisfaga pronto el apetito. Tiene una carroza, y desea que sean conducidas en ella su pretendida y su hija, pero su designio es irrealizable puesto que los caballos habían sido sometidos "a ayunos tan austeros, que ya no son sino ideas o fantasmas, remedos de caballos". Riñe, en fin, a su hijo por vestir a la moda, disimulando las agujetas de las calzas con listones y gastando pelucas, siendo así que el dinero desperdiciado en tales lujos podría ponerse a rédito y producir algún día magníficos dividendos.

En la primera escena del segundo acto, Cleanto solicita un préstamo a un acreedor para él desconocido. La Flèche, que sirve de intermediario, lee a su amo una larga relación donde se especifica toda clase de objetos viejos e inútiles, que sumados a un elevadísimo interés, deberán ser aceptados por el presunto deudor como requisito del préstamo. En la siguiente escena se descubre que el dueño de todos esos enseres y usurero desenfrenado es el propio Harpagón, quien, sin saberlo, estaba haciendo negocios con su hijo. Se revela así un nuevo matiz de la personalidad del avaro, pero el dato no ilumina mayor cosa el ambiente de la época. Este detalle, como otros que he mencionado, tienen un carácter más bien intemporal. "Harpagón es el más abstracto de los personajes de Molière... el usurero del siglo xvii no aparece sino después de un minucioso estudio".⁴ *El avaro* no es una obra costumbrista. La vida francesa del siglo xvii se refleja en ella de pasada, no intencionalmente.

No sucede lo mismo en *Eugénie Grandet*. La novela se sitúa, en cuanto a tiempo y lugar, de una manera mucho más precisa. "En 1819, al comenzar la velada, a mediados del mes de noviembre, la gran Nanón encendió el fuego por primera vez". Esta frase pone en marcha los acontecimientos que constituyen el argumento propiamente dicho; pero para los antecedentes hay también fechas y puntos de referencia. En 1789, la misma fecha de la Revolución Francesa, el avaro Monsieur Grandet era en Saumur, pequeña villa de las riberas del Loira, "un maestro tonelero bastante desahogado, que sabía leer, escribir y contar". El advenimiento de la República es para este artesano, como para un sinnúmero de sus contemporáneos, ocasión de hacer

⁴ Cf. LANSON, *Histoire de la littérature française*.

fortuna: "Grandet se fue, provisto de su fortuna líquida y de la dote [de su esposa], provisto de sus dos mil luises de oro, al distrito, donde, mediante doscientos dobles luises ofrecidos por su suegro al salvaje republicano que supervisaba la venta de los dominios nacionales, obtuvo por un pedazo de pan, legalmente, si no legítimamente, los más hermosos viñedos de la jurisdicción, una vieja abadía y algunas alquerías". Es el primero de sus fabulosos negocios. Este proceder le creó reputación de "hombre audaz", "republicano" y "patriota", y era tenido —dice irónicamente Balzac— "por un espíritu que le daba por las nuevas ideas, en tanto que el tonelero la daba simple y sencillamente por las viñas. Fue nombrado miembro de la administración del distrito de Saumur, y su influencia se dejó sentir política y comercialmente", sobre todo para promover lo que a su fortuna convenía.

Bajo el Consulado, Grandet se convierte en alcalde, y continúa enriqueciéndose; bajo el Imperio, destituido por Napoleón, que no simpatizaba con los republicanos, se pone el sol de su carrera política, pero amanece apenas el día de su carrera financiera: "Monsieur Grandet abandonó los honores municipales sin ningún pesar. Había hecho construir, en interés de la villa, excelentes caminos que conducían a sus propiedades". Su prestigio económico era tan brillante, que "habría podido solicitar la cruz de la Legión de honor".

La nombradía de un sujeto tal en el tranquilo ambiente provinciano es uno de los aspectos más valiosos de la novela, y uno de los rasgos que distinguen a Grandet de los avaros de las otras obras. Toda la gente lo observa, todo el mundo lo respeta. "Tan gran fortuna cubría de un manto de oro todas las acciones de este hombre. Si al principio algunas de las particularidades de su vida dieron lugar al ridículo y a la burla, la burla y el ridículo se habían gastado". Grandet es el amo e impone la ley. En París o en cualquier otra gran urbe, la fortuna de este avaro, que en 1816 ascendía a cinco o seis millones y en 1827 había alcanzado ya la cifra de diecisiete millones, habría pasado quizá inadvertida. En Saumur, pese a los atropellos de que hace víctima a sus coterráneos en su afán desbordado por enriquecerse, es objeto de orgullo regional. Las familias más destacadas de la villa, los Cruchot y los des Grassins, se pliegan a sus menores deseos, ansiosos de asegurar la mano de Eugenia Grandet para sus respectivos herederos.

Y con todo, Grandet vive más austeramente que un asceta, más miserablemente que un mendigo. Su centenaria casa, semidestruida, tosca, silenciosa, rodeada de murallas, es la última de un callejón tortuoso, donde los ruidos adquieren especial sonoridad. La sala, teatro de la vida doméstica, fue antaño una pieza bien alhajada, en cuya

descripción se complace Balzac, mostrando con detalles y de igual manera que lo haría un dramaturgo exigente en sus indicaciones escénicas, cómo la vejez, el deterioro, el decoloramiento, se han enseñoreado de muebles y enseres, produciendo una impresión de miseria, de repulsión y de tristeza. Es en este melancólico recinto donde transcurren siempre iguales, largos y laboriosos, los días y los años de Madame y de Mademoiselle Grandet.

El resto de la casa es objeto también de descripciones más o menos minuciosas. La creación de un ambiente que revele la idiosincrasia del personaje, es uno de los capítulos a que se aplica con más empeño la técnica balzaciana. Cabe mencionar particularmente la pieza que servía de caja fuerte a los tesoros de Grandet. Es inaccesible, salvo por la recámara del propio avaro; secreta y defendida por todas partes; vigilada por ferocísimo can; dispuesta, en fin, de tal manera, que se nos presenta a la vez como prisión, como fortaleza y como laboratorio u "horno de alquimista". Ahí se encierra el avaro noche tras noche, prisionero de su propio vicio, estratega de mil operaciones financieras que planea con precisión matemática, soñador embriagado del amor al dinero.

El régimen de la casa se ciñe a la más estricta economía. Una sirvienta única y fidelísima, de constitución hercúlea, múltiples habilidades y poquísimas pretensiones, constituye toda la servidumbre de este multimillonario. Grandet no tiene necesidad de comprar carne, ni pan, ni legumbres, ni frutas, ni leña para la chimenea, ni casi cosa alguna para la alimentación y mantenimiento de la casa. Se las ha arreglado de manera que sus locatarios y granjeros le suministren todo a título de obligación o de favor, recibiendo por ello "sus agradecimientos". Es él y no su mujer el que dispensa parsimoniosamente estos bienes, que guarda bajo llave. "Nunca iba a casa de nadie, no quería nunca recibir ni dar de comer; no hacía nunca ruido, y parecía economizar todo, incluso el movimiento".

El arreglo personal se rige por los mismos principios. Sus ropas fuertes y durables no admiten modificación ni cuando cambian las estaciones ni con el correr de los años. En cuanto a su hija, recibía como regalo alternativamente cada año un vestido de invierno y otro de verano.

Basten estos ejemplos escogidos entre la muchedumbre de detalles que, siempre congruentes unos con otros y sumándose paulatinamente, nos hacen conocer la configuración, la rutina y la atmósfera de esta casa como si fuera la nuestra propia. El ambiente de *Eugénie Grandet* es infinitamente más típico, detallado y preciso que el ambiente de *El avaro*.

Si la casa de Monsieur Grandet nos da la impresión de austeridad casi cartujana, la sala del departamento de los Morrison en Nueva York, donde ocurren las principales escenas de *Dos brasas*, excita nuestra curiosidad por su abigarrado y heterogéneo mobiliario: "Se nota un amontonamiento de pequeñas cosas —filigranas de metal y de vidrio, caracolillos, diversas miniaturas, etc.—, distribuidas con prolijidad, pero sin sentido de lo sobrio... El ambiente todo es extraño y parece despedir el tufo característico de los sótanos" (acto II).

Ello tiene una explicación psicológica: el poderoso y terminante Grandet rige la casa de Saumur. Un espíritu femenino, minucioso y maniático, preside este "living". La avaricia de Grandet tiende a despojar para enriquecerse. La de Eleanor procura almacenar para evitar futuros gastos. Aguza hasta el extremo el instinto femenino del aprovechamiento. Si hubiera almacenes de comida de segunda mano, ahí estaría ella "con sus perfectas manos de guantes de basurero". Es muy significativa su manía de guardar en todos los estantes trapos viejos de olor repulsivo, con los cuales se confecciona lo que ella llama "mi vestido nuevo". Es una especie de "pepenadora" que va recogiendo lo que otros desechan por inservible; es una necrófila, y por ello sirve alimentos que saben a carroña, y escatima el jabón, las sábanas limpias, los platos y los enseres nuevos. Este ambiente nos comunica una impresión particular de podredumbre y de asco, que estaba ausente en las otras dos obras. Impresiona la vista y los demás sentidos, pero de modo muy particular el gusto y el olfato; especialmente los olores son oprimentes y pegajosos. Las alusiones que en este sentido hacen los personajes contribuyen a crear esa atmósfera de sofocación que requiere la tragedia.

Otro escenario importante lo constituye el depósito semiabandonado en el que Robert almacena sus hierros viejos, llenos de herrumbre. "Por la puerta —ancha puerta, de hierro también— entreabierta, entra la luz de pleno día, como *un gigantesco sable* cortando el ambiente semipenumbroso". Es un detalle de iluminación de valor simbólico, puesto que esos hierros están destinados, en la mente del avaro, a la guerra, la destrucción y la muerte, cuya inminencia, cuando se desencadene un conflicto mundial típico del siglo XX, se deja sentir durante todo el tercer acto, dándole a la obra un fuerte sabor contemporáneo.

La Intriga.—*El avaro* es una pieza en cinco actos que rehuye completamente la unidad de acción del teatro clásico y que desarrolla cuatro conflictos en beneficio de la unidad de interés, constituida por el deseo de poner de relieve la personalidad del avaro bajo diversos

aspectos. Por una parte, Harpagón, viudo de sesenta años, y padre de familia, desea casar a su hija Elisa con Anselmo, viejo rico, y casarse él mismo con una doncella joven llamada Mariana. Ahora bien, Elisa está enamorada de Valerio, quien la ha salvado de un naufragio y la ha seguido hasta su casa, donde vive haciéndose pasar por el intendente de Harpagón. A su vez Mariana es objeto de los galanteos y visitas de Cleanto, hijo del mismo Harpagón, que desea a toda costa casarse con ella. El primer conflicto es, pues, el amor de las dos doncellas. ¿Con quién habrán de casarse? El segundo es la rivalidad entre el padre y el hijo, agravada por la apremiante necesidad de dinero que éste tiene.

Por otra parte, Harpagón ha enterrado en su jardín un cofre con diez mil escudos. La desaparición de este tesoro será el tercer conflicto, que culmina en la escena 7 del iv acto, con el aparatoso monólogo de Harpagón reclamando justicia. Hay, por fin, un cuarto conflicto, que es la venganza de los criados, uno de los cuales, dolorido por las sospechas de Harpagón y por su insolente trato, roba el cofre para vengarse y suministrar a Cleanto el dinero que le niega su padre, en tanto que el otro estorba el descubrimiento del ladrón acusando de robo a Valerio. El desenlace, provocado por una serie de coincidencias artificiales, es feliz, ya que, al descubrirse la identidad de Valerio, el matrimonio de Elisa con Anselmo no se realiza, y para obligar a Harpagón a consentir en el matrimonio de Cleanto con Mariana, se le ofrece, sin que los criados opongan ya ningún obstáculo, la devolución del cofre.

Eugénie Grandet es, en cambio, un drama que consta, a mi modo de ver, de las siguientes partes: Una introducción, que presenta a Monsieur Grandet, primer capital de Saumur, enriqueciéndose rápidamente y tiranizando a su mujer y a su hija Eugenia.—Una primera parte, que presenta los elementos del conflicto, ocasionado por la llegada a Saumur de Carlos Grandet, primo de Eugenia, lo cual provoca en los personajes principales efectos diametralmente opuestos. En tanto que para la joven, Carlos es objeto de curiosidad y viva simpatía, para Grandet padre, es un estorbo y una carga, ya que el padre del muchacho, antes de suicidarse en París para evitar la deshonra de una quiebra financiera, encomienda a su hijo a la tutela de su millonario hermano.—Una segunda parte, en que se desarrolla y chocan estas dos tendencias contradictorias. Mientras Eugenia, enamorada definitivamente de su primo, vuelca en él los tesoros de su generoso corazón, Grandet, desoyendo la petición de su hermano, hiere a su sobrino sin piedad y no ve la hora de alejarlo de la casa. En tanto

que los dos amantes juran unirse para siempre cuando Carlos regrese de las Indias, Grandet llega al apogeo de su talento financiero, convirtiendo sus bosques de álamos en fructuosos viñedos, vendiendo su oro con grandísima ventaja en ocasión de un alza de este metal, e impidiendo la declaración legal de la quiebra de su hermano.—Una tercera parte, en que la separación moral del padre y de la hija se agrava y alcanza proporciones criminales por parte de aquél. Recluida en su habitación por orden de Grandet, sometida a un régimen de pan y agua en castigo de haber regalado a Carlos sus piezas de oro, Eugenia no se verá libre hasta el momento en que la muerte de su mujer obligue a Grandet a hacer las paces con su hija, no por piedad, sino por temor de que ésta reclame la herencia materna.—Una cuarta parte, en la que Grandet, viudo, viejo y achacoso, se ve obligado a ir iniciando a Eugenia en los secretos de su colosal fortuna. El avaro pasa sus últimos días contemplando sus monedas y muere delirando con el oro.—Una quinta parte, en la que Eugenia, tras de siete años de espera, recibe la noticia del regreso de su primo y de su matrimonio con una rica heredera. Desilusionada, consiente sin embargo en casarse con un Cruchot, para contar con un apoyo en la administración de los negocios.—Y un epílogo: Cruchot muere y Eugenia dedica el resto de su vida a obras de caridad.

Dos brasas es una tragedia en tres actos y cuatro cuadros. En Nueva York, en el despacho del abogado Byrton, Robert Morrison hace gestiones para lograr la separación legal de su esposa Eleanor, que le hace la vida imposible con su desmedida avaricia. Eleanor llega para impedir tal divorcio, pues ama tanto a su marido, que para ella la vida sin él sería imposible. Convicta de su vicio capital, promete enmendarse si Robert regresa al hogar. En el segundo acto, en el departamento de los Morrison, queda de manifiesto que Eleanor sigue siendo tan avariciosa como siempre. Robert resuelve de nuevo abandonarla, pero, desesperada, Eleanor lo retiene, ofreciendo poner a nombre de él los doscientos mil dólares que posee, y por el interés de los cuales —dice ella— se casó Robert. Obtiene con esta promesa un triunfo tan completo, que en el tercer acto Robert no sólo ha permanecido al lado de su esposa, sino que se ha convertido en aventajado discípulo. Poseedor ahora de un negocio de hierro viejo, no piensa sino en enriquecerse. Ha perdido todo escrúpulo moral y social, y llega a mostrarse indiferente y cruel hasta con sus mismos padres. En cambio, sus relaciones con su esposa son ahora muy cordiales. Pero Eleanor no está satisfecha: arrepentida de haber cedido su fortuna, no le consuela pensar que Robert no pueda gastarla, dado que el

depósito bancario de la misma es mancomunado. Exige por tanto a su marido que renuncie a todo derecho sobre los doscientos mil dólares. El se niega, ella lo amenaza con lograrlo sin su consentimiento, y en un juego que es a la vez riña, entre caricias y halagos mezclados con negativas rotundas, Robert, sin darse cuenta, asfixia a su esposa. Sus últimas palabras sellan su mutua condenación: "¡No te creo capaz de hacerlo, Eleanor! Al fin, el dinero está inmovilizado, no tanto por la dificultad de cedernos la firma, como por nuestro deseo".

A diferencia de *El avaro*, *Dos brasas* tiene unidad de acción, si bien contiene los gérmenes de otras dos intrigas menores (el problema anti-racial y la emancipación de la adolescente), que apuntan tan sólo, sin llegar a plantearse en definitiva.

Amor frente a Codicia.—Diversas como son las tres obras, contienen un elemento común dinámico que actúa sobre otro elemento común estático. Me refiero al amor, que irrumpe como fuerza revolucionaria en la estructura de vida impuesta por la avaricia. Y no es ésta, en realidad, un elemento estático, sino más bien un resumidero sin fondo que ciñe y constriñe al propio avaro y a todos los que le rodean, en tanto que el amor es efusión y crecimiento del propio ser, y no se concibe sin dar. Por eso son estas dos pasiones diametralmente opuestas. En *El avaro*, como en *Eugénie Grandet* y como en *Dos brasas*, la avaricia es fuerza ciega, fatal, irreversible; en cambio, el amor es libre por antonomasia, y se rebela contra toda imposición. Así, Harpagón, avaro y enamorado a la vez, es una combinación intencionalmente imposible y grotesca, que sólo se resuelve en un común denominador: el egoísmo. El avaro es de suyo incapaz de cultivar ningún afecto generoso, ningún sentimiento que no tenga que ver con el dinero. Veamos por ejemplo la escena 3ª del acto v, donde, si bien hay un equívoco, todo el malentendido material tiene una profunda significación moral y psicológica: Harpagón riñe a Valerio por haberle robado su cofre, cuando debiera como padre reñirle por haberse comprometido con Elisa sin su consentimiento. Valerio, que tiene la visión normal de las cosas, lo entiende así, en tanto que en la mente de Harpagón no cesa de recurrir la idea del cofre robado. En Balzac ya no hay equívoco posible. Para Grandet habría sido preferible que Eugenia hubiera entregado a Carlos su honor, en vez de haberle entregado su tesoro; y en *Dos brasas*, ante la alternativa de escoger entre el amor y el dinero, Robert arguye: "Yo también te quiero. Pero no me siento capaz de una caída tan terrible". Nótese la propiedad de la expresión: "caída". El avaro es un místico de la materia, un santo a la inversa. Un acto generoso equivale en él a una claudicación; es

una debilidad imperdonable. Siempre que Grandet, al vender espléndidamente su cosecha, estipulaba una corta suma pagadera por el comprador para "los alfileres" de su esposa, y ella había recibido miserables cinco luises, él le decía: "¿Tienes algo que prestarme?"; y así la pobre mujer le iba entregando poco a poco aquella modesta suma. *Dos brasas* es, en cierto modo, una tragedia del arrepentimiento. Eleanor no hace sino arrepentirse primero de ser avara, y después, y por encima de todo, de no haberlo sido lo bastante. La avaricia es un vicio absoluto, y el avaro ha de ser hombre de una sola pieza o perecer.

De ahí la terrible complejidad que entraña *Dos brasas*. El amor de Eleanor no es como el de Harpagón: una veleidad de viejo sesentón. Tampoco es un sentimiento que se apodere de una persona que se enfrenta a otra, como en Balzac: la hija enamorada contra el padre tirano. Es, en realidad, una necesidad fuerte, tenaz, enclavada en las entrañas de una mujer que es la misma avaricia. Eleanor es un personaje dividido y repartido entre su necesidad de poseer su dinero y la necesidad de poseer a su marido. Tras de su grito, "Lo quiero. ¡No puede resignarme a vivir sin él!", encontramos su declaración: "Pues lo mío es peor, mucho peor que la avaricia... ¡Yo sé que soy una enferma! ¡Aun en los instantes en que me parezco más monstruosa, como en este momento, no estoy muy segura de repudiar del todo esa monstruosidad! Me siento rodar bajo las cien ruedas de un tren para recoger una moneda". *Dos brasas* es trágica por esta trabazón indisoluble de sentimientos arrolladoramente contradictorios en un mismo personaje, constituido en víctima y verdugo de sí mismo. Es trágica, en fin, como *Hamlet*, por la clarividencia del análisis lógico contra cuyos resultados la voluntad se siente incapaz de luchar. En esto difiere completamente de las otras dos obras, en las cuales el avaro es un ciego, satisfecho de su ceguera y, por tanto, incapaz de ninguna anagnórisis.

Los Rasgos de la Personalidad.—Es un axioma moral que las virtudes y los vicios son gregarios. Al comentar el egoísmo de Grandet, dice Balzac: "La vida del avaro es un constante ejercicio de la fuerza humana puesta al servicio de la personalidad". Para poder mantenerse, el avaro desarrolla instintivamente una serie de cualidades y alimenta una serie de vicios secundarios, como es la discreción (por cierto, muy indiscreta) de Harpagón, pintada con trazos muy gruesos para que se entere el público de que tiene diez mil escudos, y provocar por una parte la risa y, por otra, la curiosidad de los que menos debieran de sospechar; pero discreción extremada y perfecta en Grandet,

cuya esposa y cuya hija ignoran absolutamente durante años enteros la fortuna del padre. La discreción acarrea la disimulación y la hipocresía. Harpagón y Grandet fingen siempre necesidad. Estas tres características casi no existen en *Dos brasas*, porque la base del conflicto en esta tragedia es justamente un conocimiento profundo que de sí mismos, y mutuamente, tienen los esposos, de manera que se produce la paradoja irónica de que sigan unidos a pesar de saber cuán íntimamente coinciden y chocan, y cuántas indignidades deben consentir para retenerse. Porque se conocen, son capaces de recriminarse Eleanor y Robert en términos que Madame Grandet, siempre al margen de los negocios de su marido, no emplearía jamás. En tanto que ésta tiembla de sólo oír la voz de su esposo y señor, Eleanor puede decir jactanciosamente: "Ya nos conocemos mucho, Robert, para tenernos miedo". Este mutuo conocimiento es motivo de afinidad y rechazo.

La hipocresía queda entonces descartada de *Dos brasas*. En cambio, es uno de los rasgos más explotados por Balzac. Cuando Grandet decide entretener a los acreedores de su hermano bajo falsas promesas de pago, no lo hace tanto por salvar el honor de éste, cuanto por sadismo: para burlarse de ellos. Con todo, deja plácidamente que lo alaben como buen pariente, y, en tanto que él pone en marcha sus asquerosas maquinaciones, "toda la villa no habla sino de su abnegación fraternal".

Otra característica del avaro es la previsión. Harpagón planea hasta los últimos detalles de la cena que habrá de dar a sus invitados. Grandet deja atónitos a los más pintados financieros: cuando ellos van, él ya viene, como dice el refrán, y puede darse el lujo de regalarles su risita irónica. Eleanor, en fin, vive prevenida contra cualquier pérdida. "Para no gastar, se desgastaría íntegramente todos los días si no temiera quedarse sin nada para la noche".

El avaro es siempre cruel. Para llevar adelante sus propósitos, necesita volverse indiferente ante las necesidades de los demás, duro, seco, desconfiado. Harpagón rocía de injurias a sus criados y a su hijo, y en varias escenas llega a las manos con ellos, haciendo tales visajes y evoluciones en escena, que estamos a un paso del ballet cómico, tan gustado por Molière. Su insolencia es locuaz; en cambio, la de Grandet es lacónica, pero quema como un hierro candente. A las súplicas más rendidas, responde con monosílabos burlones.

Consecuentemente, aunque provoca curiosidad, el avaro es un ser solitario. En este punto son muy expresivas las relaciones de Robert con sus padres, cuya visita le es importuna, y la conversación de Eleanor con la adolescente Evans, que interviene en la obra con algunos interesantes tonos de contraste. Cuando la chica invita a Eleanor

a unirse a un grupo de amigas para cantar en coro y disfrutar juntas la alegría de vivir, la avara objeto de inmediato el gasto que ello implicaría: “¿Cuántas son? No es posible disimularse que el recibirlas, aunque fuera de tanto en tanto, sería un gasto de ningún modo insignificante, como parece creerlo tú”.

Este tirar continuamente en un mismo sentido convierte al avaro en un maniático extravagante. En este punto, aunque podrían citarse ejemplos en *Eugénie Grandet* y en *Dos brasas*, no hay duda de que Molière se lleva la palma. Sus procedimientos cómicos, a veces sumamente sencillos, se prestan admirablemente a ello; por ejemplo, los “apartes” en que Harpagón expresa sus resquemores:

HARPAGÓN. (*Aparte*): Tiemblo de que no haya sospechado alguna cosa de mi dinero. (*En voz alta*) ¿No serás tú quien vaya a hacer correr el rumor de que tengo en casa dinero escondido?

LA FLÈCHE.—¿Tenéis dinero escondido?

HARPAGÓN.—No, pícaro, no digo eso. (*Aparte*) ¡Qué rabia! (*En voz alta*) Pregunto que si maliciosamente no harías hacer correr el rumor de que lo tengo (*Acto I, 3*).

La avaricia lo hace también crédulo ante la extravagante adulación que le tributan Valerio y Frosina, sordo contra las críticas que corren por el vecindario, e incapaz, en fin, de guardar la dignidad que conviene a un padre de familia y jefe de casa.

La tragicomicidad.—Lo que venimos diciendo me trae a la memoria el dístico de Musset sobre Molière:

Quelle mâle gaité, si triste et si profonde,
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.

En efecto, podríamos plantear la cuestión de si el tipo del avaro se presta más al tratamiento trágico o al cómico. Conviene advertir que *Eugénie Grandet* y *Dos brasas* contienen muy escasos momentos de genuina comicidad, y que cuando ésta asoma, se halla de tal manera cargada de implicaciones filosóficas o psicológicas que viene a ser casi imperceptible. Lograr hacer reír es, en cambio, el propósito evidente —plenamente logrado— de Molière. Sin embargo, tiene que echar mano de una serie de recursos, para evitar que el efecto cómico se venga abajo y la tragedia se instale en *El avaro*. Por ejemplo la escena 2ª del acto II, en que Cleanto reconoce en Harpagón al usurero que le imponía severísimas condiciones, y surge una réplica violenta, cargada de la amargura y el rencor que el hijo experimenta al calar la baja de alma de su padre, en tanto que éste se indigna

ante la falta de respeto del hijo. El tono es duro, cargado de recriminaciones, y el drama se conjura sólo gracias al desenfado de Harpagón, que no da mayor importancia al asunto. En otros casos, el conflicto se resuelve mediante equívocos, repeticiones intencionales de efecto cómico, o mediante la intervención bufona de los criados, instituidos en jueces de la cuestión. En fin, la aparición de un *deus ex machina*, Anselmo, que pagará los gastos de las dos bodas, mantiene la obra en el tono ligero que le conviene. Pero no es menos evidente que estos recursos son un poco o un mucho artificiales, y que a los ojos de un espectador perspicaz, el avaro provoca una risa amarga. La razón por la que lo encontramos tan ridículo, no es una simple deformación física, como la cojera de La Flèche, o alguna manía sin trascendencia, como el desproporcionado afecto de Maître Jacques por sus caballos, sino un muy serio y trascendental error de lesa filosofía: una tergiversación total de los valores.

Moral y Filosofía.—Este enfoque que pudiéramos llamar filosófico-moral se halla presente en las tres obras, aunque con matices diversos. La filosofía de Molière se ajusta de buena gana a los cuatro principios que en la misma época La Fontaine enuncia en sus fábulas: mesura, conformismo, incompatibilidad, equilibrio. Es una filosofía de la naturaleza, y como tal una filosofía humanista. Harpagón peca contra ella y, por lo tanto, contra su dignidad de hombre, por exceso; pues acumula más bienes de los que ha menester; por extravagancia, pues, su conducta y su manera de vestir se singularizan; por incompatibilidad, porque sin tener en cuenta la diferencia de edades, pretende para sí y para su hijo matrimonios mal acoplados; por falta de equilibrio, en fin, porque su actitud trastorna el orden de la casa y por consiguiente la jerarquía social, circunstancia tanto más grave cuanto que en la época clásica la autoridad paterna es absoluta.

En *Eugénie Grandet* hace Balzac la siguiente reflexión: "Los avaros no creen absolutamente en la vida venidera; el presente es todo para ellos. Esta reflexión arroja una horrible claridad sobre la época actual, en la que, más que en ninguna otra, el dinero domina las leyes, la política y las costumbres. . . . ¡Llegar *per fas et nefas* al paraíso terrestre del lujo y de los placeres vanos, petrificarse el corazón y macerarse el cuerpo en función de posesiones pasajeras, como se sufría antaño el martirio de la vida en función de los bienes eternos, es el pensamiento general! Pensamiento, por otra parte, escrito en todas partes; hasta en las leyes, que interrogan al legislador: ¿Qué pagas?, en vez de decirle: ¿Qué piensas? Cuando esta doctrina haya pasado de la burguesía al pueblo, ¿qué será del país?"

Para Balzac, Grandet no es en cierto modo sino el tipo de un mal social, causado por la exacerbación de las pasiones después de la Revolución, y por el auge de los nuevos poderes, el comercio, la banca, las finanzas, a los que todo el mundo tiene acceso, y que, al democratizar, destruyen la antigua jerarquía social. Carlos Grandet, los Cruchot y los des Grassins están infectados también de ese materialismo latente que acecha la ocasión de desarrollarse. Se mueven en un ambiente de sucesiones, herencias, contratos matrimoniales, quiebras repentinas, ambiciones secretas y transacciones turbias. Los elementos de contraste, las fuerzas espirituales que prestan apoyo a la familia, las proporcionan la heroína y su madre, educadas en viejos principios, sostenidas por la religión, y capaces de una abnegación casi corneliana.

En *Dos brasas*, los elementos de desintegración social apuntados por Balzac se han hecho generales. La obra crea en este sentido todo un clima. Oigamos a un personaje secundario, Miss Evans Harden, de diecisiete años: "Mi novio me asegura que tiene que heredar de dos tíos ricos. Hasta donde yo he podido averiguar, es cierto. Tiene un tío muy rico en Filadelfia y otro en Boston. Dos industriales. El de Filadelfia, verdaderamente poderoso y sin hijos. Podría muy bien ocurrir que muriese antes que el sobrino. Sería lo correcto. Pero también podría ocurrir que, a pesar de eso, no le dejase nada. En este caso, las promesas incumplidas de mi novio, ¿servirán como causa legal de divorcio?".

La madre de Evans lleva ya tres divorcios, y además es una "ta-caña". La tensión entre ella y su hija es constante, o sea que el problema de la desintegración de la familia y de la autoridad paterna, que ya parecía minada en Molière y en Balzac, se encuentran aquí en condiciones aún más desventajosas, porque se trata de un mal crónico. Mr. Mayoral, el negro, lucha por la igualdad moral y no simplemente económica dentro de la sociedad en que vive. Robert, en fin, es un avaro en potencia, como lo presume Eleanor, que no necesita sino de condiciones favorables para desarrollar una verdadera mística del dólar. Él mismo parece presentir el peligro cuando en el primer acto aduce razones para separarse de su esposa. Teme que el contacto con ella termine por endurecerlo, y dice: "Quiero gastar mi vida en lo que pueda dar un sentido elevado a ella, aunque sea el sufrimiento". Por eso el cambio es sumamente dramático cuando lo encontramos en el tercer acto transformando todo este idealismo en argumentos para justificar su insaciable avidez.

Robert es un teórico de la avaricia. "En la historia de nuestras ganancias y en la historia de nuestras inversiones —dice— está toda nuestra vida". Para él, los dólares fundamentan las convicciones del

hombre. A diferencia de lo que sucede en Molière o en Balzac, el problema de hacer fortuna trasciende en él, y con mucho, el plano de la familia o de la comunidad social, o siquiera nacional. Se plantea en una escala mundial. La humanidad toda se divide a su juicio en dos grupos: los "románticos" sentimentalistas, que siguen aferrados a sus escrúpulos morales o que, "alondras atontadas", creen todavía en que será posible preservar la paz, y los hombres "de lucha", que no retroceden ante ninguna ley, ante ningún latrocinio, ante ninguna explotación. Y estos son los que quieren la guerra y la promueven, porque con perspicaz avidez ven en ella el negocio por antonomasia. Los doscientos ochenta y siete dólares que Robert ha invertido en hierros viejos se convertirán "en diez mil, en veinte mil, en treinta mil, en muchos miles. . . Y solamente nosotros con unos pocos más que quién sabe si será para su ventura, como sin duda creerán, estaremos en pie sobre carbones humanos". En ninguna de las otras dos obras habíamos podido encontrar un cinismo tan lúcido y tan desgarrador. La condenación de esta avaricia, puesta en boca de los padres de Robert, se hace en nombre de la familia, de la humanidad y de la civilización cristiana: "Te sabemos nuestro hijo. . . ; pero te repudiamos con asco! ; Y con horror! ; Debes de haber negociado nuestra sangre por otra más barata, para hacer dólares en la diferencia, sin saber que la sangre es espíritu, como nos ha enseñado Cristo! El signo de nuestro espíritu es dar, darse al prójimo, como tributo natural de buena voluntad, como único signo cierto de la condición humana. ; Y tú has hablado de absorción! Así demuestras el negocio que has hecho de tu sangre, hombre abyecto, que necesitas el universo en guerra para alimentar tu avaricia incendiaria!". *Dos brasas* es, por tanto, una tribuna donde se condena uno de los más crueles errores de nuestra época: el materialismo ateo.

El tono y los recursos del estilo.—Para poner de relieve la avaricia de sus respectivos personajes, los tres autores han hallado, instintiva o deliberadamente, un tono y unas formas expresivas que merecen cuando menos rápida atención. Así, por lo que toca a *El avaro*, el tono que en las primeras dos escenas es un tanto lánguido e incluso preciosista, se vigoriza notablemente en cuanto Harpagón aparece en escena. El ritmo se acelera, se entrecruzan rápidas y enfáticas réplicas, y brotan dichos como el famoso "sin dote" que, como "el pobre hombre" de *Tartufo*, graban al personaje en la mente del auditorio.

Eugénie Grandet tiene dos tonos: uno misterioso y poético, con el que se nos describe, por ejemplo, el vetusto jardín, o se nos narra el delicado y puro amor de la heroína; y otro, realista, lo mismo en la

narración que en el diálogo, afortunado muchas veces en su misma sencillez casi del todo desprovista de imágenes, logrado a base de detalles de una precisión sorprendente, que nos van metiendo por los ojos y por los oídos la sordidez del avaro, su figura, sus gestos, sus palabras. En este último aspecto, Balzac ha prestado a Grandet manías de lenguaje propias que nos recuerdan el "sin dote" de Harpagón. Tales serían por ejemplo, el terrible "ta, ta ta, ta" con que acalla toda súplica; las cuatro frases con que resuelve las dificultades del comercio, según las circunstancias: "no sé, no puedo, no quiero, ya veremos"; y la sordera y la tartamudez, afectadas del todo, con que, siempre que quiere, tira de la lengua a sus adversarios o cómplices, sin comprometerse él a decir más de lo que le conviene.

El tono de *Dos brasas* es más atrevido y moderno que el de las otras dos obras. Cuando es enfático, cae en la hipérbole: "Eres tú sola todo el infierno del hombre". Cuando es íntimo, reviste naturalidad y franqueza, tendiendo un poco quizá al naturalismo, a la mención de realidades sucias o repugnantes. Es enérgico muchas veces, cargado de emoción, desbordante de metáforas tan crueles, pero tan deslumbradoras, que parecen el chisporroteo de una poesía de lumbre. Este último estilo, de una brillantez y solemnidad casi apocalípticas, irrumpe en él 2º cuadro del III acto, y tiene momentos de gran belleza, que recuerdan la grandeza de la tragedia clásica. Pero lo que tal vez llama más la atención es el tono perorativo, polémico, con grandes tiradas, en que ya no parecemos escuchar tanto a los personajes cuanto a una idea universal que se ha apoderado de ellos. Por todo esto, es el estilo de *Dos brasas* distinto al de las otras obras.

Conclusión. Las tres obras que hemos venido analizando son semejantes en el acierto con que sus respectivos autores han logrado crear personajes de un relieve tan preciso y de un vigor de líneas tan poderoso, que quedan indeleblemente grabados en nuestra imaginación. Los cuatro avaros, Harpagón, Grandet, Robert y Eleanor, son el resultado de un esfuerzo creador que profundiza en varios sentidos, lo mismo en las ideas que constituyen la filosofía individual y el sentido de los valores, que en los múltiples y aparentemente insignificantes hábitos de todos los días en que aquéllos se manifiestan: en el comer, en el vestir, en el divertirse, en el trabajar, en la manera de comportarse en familia y fuera de ella, se va iluminando paulatinamente en cada caso una figura que, con ser humana y concreta, está construida con tal integridad y cohesión, que llega a constituir un paradigma, un tipo que, por la misma fuerza de la pasión que lo do-

mina, deja de ser un hombre corriente para convertirse en una voluntad ciega y avasalladora. O como dice Morrison padre en *Dos brasas*: "Porque tú ya no eres Robert Morrison, sino el avaro".

Con ser común esta dimensión universal a los personajes de las tres obras, la abstracción se hace sentir más en *El avaro*, que algunos críticos, como Francisque Sarcey,⁵ han acusado de ser una "creación hueca y vacía, en la que Molière ha acumulado todos los síntomas conocidos de la avaricia". Sin compartir esta opinión —Harpagón tiene varias dimensiones que le dan fisonomía y relieve genuinamente humanos y que no se refieren sino indirectamente a la avaricia— creo que no hay lugar a vacilación en cuanto a considerar a este avaro menos particular que los otros. A esa generalización se presta la tendencia natural del clásico que lo lleva a simplificar, a reducir a términos claros e inconfundibles, lo mismo el asunto que los personajes.

El avaro de Balzac, con ser mucho más rico en detalles e inscribirse dentro del marco de la vida de un lugar y de una época, no es tan particular que no llegue a la larga a impresionarnos como el prototipo del burgués de su país —Balzac mismo lo ha pintado repetidas veces en la *Comedia Humana*—, en quien el ahorro degenera en vicio. Ante Grandet nos sentimos en presencia de un monstruo, que sólo sigue siendo humano gracias a las circunstancias que lo atan a la vida, pero que de hecho es, como dirían los deterministas, un teorema que marcha, un envío que llegará fatalmente a su destino. En la novela de Balzac, Eugenia es el drama, Grandet la fuerza ciega, y esto por sí solo nos coloca en los umbrales del naturalismo.

Mas si el avaro de Balzac es indiscutiblemente el más completo, el de Eichelbaum es el más complejo. Como hemos visto, en Harpagón y en Grandet el amor es un fenómeno postizo o extraño a su naturaleza; en Eleanor y en Robert —pero sobre todo en ella— el amor es esencial, y actúa muchas veces como una especie de despertador, obligando al personaje a medir la profundidad a la que lo ha ido conduciendo la avaricia, y planteando para él la alternativa de renunciar al dinero o renunciar al ser querido. Ahora bien, este dilema no llega a plantearse sino muy superficialmente para los otros avaros, cuyos sentimientos están enajenados del todo por el afán de enriquecerse, viniendo así a suceder que su condición, aunque en realidad deplorable, no se les presenta a ellos mismos como infeliz ni mucho menos. *Dos brasas* es más compleja también porque, dada la estructura social y política de nuestros tiempos, cada acto, cada decisión individual, viene a tener repercusiones más vastas sobre otros hombres y sobre la humanidad entera. Y es evidente que en este punto existe

⁵ Cf. Feuilleton du *Temps* (1873).

una progresión "geométrica" en la trascendencia de la avaricia, que es en Molière vicio devastador de una familia, en Balzac de un pueblo, y en Eichelbaum de una civilización entera.

El factor tiempo es otro punto que es pertinente considerar. La mayor amplitud propia de la novela, y el ritmo de la narración, que es siempre más lento que el de la acción dramática, explican en gran manera la prolijidad de Balzac. Los tres años de intervalo que transcurren entre el segundo y el tercer acto de *Dos brasas* justifican la evolución de uno de los personajes, al mismo tiempo que ponen de relieve la irreductible obstinación del otro. En cambio, *El avaro* está construido sobre la base de la unidad de tiempo, y es realmente difícil, en unas cuantas horas, presentar más detalles de un personaje de los que nos proporciona Molière. Por este mismo hecho, su obra tiene que ser más abstracta que la de los otros autores.

Las tres creaciones coinciden también en el enfoque crítico realista del avaro. Son productos de la fantasía de hombres maduros, experimentados, que han tenido oportunidad de medir las simas de la locura o de la bajeza humana. Por otra parte, el vicio del avaro, calculador, preciso, rígido, es por excelencia antirromántico. Uno de los "mensajes" que pueden deducirse de *Dos brasas* es precisamente la demostración de que la avaricia y el amor son incompatibles; pero esto lo sabemos definitivamente sólo cuando cae el último telón, porque con gran maestría Eichelbaum mantiene la obra en un nivel de ambigüedad y de suspenso en este punto, de tal manera que hay momentos en que incluso podríamos llegar a pensar que la avaricia compartida pudiera ser incentivo del amor. El que no lo sea, es una ironía de primer orden, ironía genuinamente trágica como la de los grandes dramaturgos clásicos. Y es ella la que le da a la obra su valor catártico, para nosotros, los espectadores, independientemente de que los personajes no aparezcan en escena para decírnoslo. Así pues, la moraleja que en Molière está casi a flor de labio y es ingenua como la de un cuento de niños, y en Balzac está siempre al alcance de la mano, en Eichelbaum es más sutil, más inesperada, resultado de una trabazón muy inteligente de elementos. Pero de las tres obras es posible decir que el goce estético que nos proporcionan radica en la verdad con que cada una, con su técnica y sus recursos propios, nos ha hecho sentir la cruel paradoja del avaro que Eichelbaum pone en boca de uno de sus personajes: tú "no tienes dinero; no tienes más que avaricia, y la avaricia, sábelo de una vez, es la derrota del libre albedrío".

MA. ENRIQUETA GONZÁLEZ PADILLA