

# *Análisis del procedimiento de la burla en la traducción argentina de El avaro, de Molière*

ZUCCHI, Mariano / CONICET - IIT/UNA - [marianonzucchi@gmail.com](mailto:marianonzucchi@gmail.com)

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: burla - Molière - texto dramático - polifonía - diálogo teatral*

## » **Resumen**

*El avaro* [1668], de Molière, es, sin dudas, una de las piezas más estudiadas del dramaturgo francés. En términos generales, los académicos que se ocuparon de examinar la obra acuerdan en que en ella prima el procedimiento de la burla (cfr., entre otros, Auverbach, 1950; Benichou, 1987; Salerno, 2005; Saulnier, 1968). En particular, se afirma que en el texto se ridiculiza y critica a todos los personajes que participan de la acción, excepto a Anselmo, el *honnête homme*, quien posee una serie de atributos morales valorados positivamente por el material. Si bien este aspecto del sentido en la versión original está ampliamente estudiado, poco se ha dicho del modo en el que se construye la burla en las traducciones al español de la pieza, en particular, en aquellas ediciones realizadas en Argentina. Conforme a lo anterior, en este texto se analiza la modalidad específica que asume el procedimiento en la traducción efectuada por Nydia Lamarque publicada por Losada (2011), versión de gran circulación local tanto en el ámbito académico como en el teatral. Para ello, en una primera instancia, nos ocupamos de caracterizar a la burla en términos enunciativos y de diferenciarla de otros recursos humorísticos (la ironía y la parodia). Luego, examinamos la traducción buscando identificar cómo construye un posicionamiento burlesco frente a los personajes. En cuanto a la perspectiva de trabajo, utilizamos como marco teórico el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz, 2019; García Negroni, 2016; 2018; 2019; 2021; García Negroni y Hall, 2020), teoría no referencialista de la significación y no unicista del sujeto.

## » **Introducción**

*El avaro* [1668], de Molière, es, sin lugar a dudas, una de las piezas más representadas y estudiadas del dramaturgo francés. La eficacia de sus recursos cómicos y la maestría con la que se combinan sus distintos hilos narrativos hacen del texto uno de los mejores y más logrados ejemplos de comedia neoclásica (Naugrette, 2004; Pucciarelli, 1968). Su trama se centra en la figura de Harpagón, un anciano obsesionado

con el dinero que pretende que sus hijos se casen con personas de buen pasar para así incrementar su patrimonio. Ellos, por supuesto, se oponen a este proyecto y pasan buen parte de la obra intentando dismantelar los planes de su padre.

En términos generales, los académicos que se ocuparon de examinar el material acuerdan en que en él prima el procedimiento de la burla (cfr., entre otros, Auverbach, 1950; Benichou, 1987; Salerno, 2005; Saulnier, 1968). Específicamente, se afirma que en el texto se ridiculiza y critica a todos los personajes que participan de la acción, excepto a Anselmo, el *honnête homme*, quien posee una serie de atributos morales valorados positivamente. Se debe recordar que las comedias de Molière se ocupan de cuestionar las costumbres burguesas de la época y proponen siempre un modelo de conducta que se presenta adecuado, legítimo y digno de repetición. Dice Benichou al respecto:

No hay que olvidar para quién escribía sobre todo Molière: sin la corte y los grandes, su fama hubiera sido bien escasa. Y el propio público burgués formaba sus gustos según los del gran mundo. Esto se ve bien en la obra: la atribución de lo bello y de lo feo, de lo brillante y de lo mediocre a través de la vida humana se hace contra todos los hábitos burgueses [...] Lo ridículo o lo odioso van casi siempre mezclados con cierta vulgaridad burguesa. (1987: 164-165)

Si bien la crítica francesa del siglo XVIII intentó ver en la obra de Molière la reproducción del espíritu de la burguesía y de sus valores característicos, lo cierto es que este es un teatro cortesano, que se burla de esta nueva clase social en ascenso y descalifica su conducta e ideología.

Ahora bien, a pesar de que este aspecto del sentido en la versión original está ampliamente estudiado, poco se ha dicho del modo en el que se plasma un posicionamiento burlesco frente a los personajes en las traducciones al español de la pieza, en particular, en aquellas ediciones realizadas en Argentina. Conforme a lo anterior, este trabajo, en el marco del aniversario por los 400 años desde el natalicio del dramaturgo, pretende analizar la modalidad que asume la burla en la traducción efectuada por Nydia Lamarque publicada por Losada (2011), versión de gran circulación local tanto en el ámbito académico como en el teatral. Concretamente, se buscarán identificar los recursos específicos de los que se vale la pieza para dejar indicada la distancia burlesca que establece frente a los protagonistas de la acción.

Por otra parte, y en lo relativo a la relevancia teórica de un estudio de estas características, se espera que este texto colabore además en la caracterización formal de la burla. Al respecto, es importante mencionar que esta ponencia se inscribe en una línea de investigación en curso ocupada del examen de las diferentes formas en las que se utiliza el procedimiento en la literatura dramática argentina (Zucchi, 2020; 2021; 2022).

De hecho, el análisis que aquí se realiza retoma el modelo teórico construido en la tesis de doctorado de la que desprende esta indagación<sup>1</sup> para, en el proceso, (re)pensar su diseño y testear su productividad.

En cuanto al marco teórico adoptado, este escrito se inscribe en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz, 2019; García Negroni, 2016; 2018; 2019; 2021; García Negroni y Hall, 2020, en adelante, EDAP), perspectiva no referencialista de la significación que recupera los postulados principales de la semántica argumentativa francesa (Anscombe y Ducrot, 1994; Ducrot, 1984; Carel y Ducrot, 2005) y los lee a la luz del dialogismo bajtiniano (Bajtín, [1979] 2002).

Finalmente, y en relación con el corpus seleccionado, hay que decir que el texto es una edición relativamente actual (del 2011) que reproduce, sin embargo, la traducción hecha por Lamarque presumiblemente en 1974. Se hace esta aclaración puesto que la variedad elegida como lengua de traducción es el español peninsular, característica que vuelve a la versión, al menos para el lector rioplatense contemporáneo, extremadamente artificial. Si bien por una cuestión de extensión y pertinencia no es posible aquí explicar en detalle el fenómeno, esta decisión sin dudas se explica por las cualidades distintivas del campo editorial de la época. Este, tal como mostraron una serie de investigadores (cfr. Bein, 2001; Fóbica y Villalba, 2011; Venturini, 2017), priorizaba el español peninsular como lengua de traducción, dado que se lo consideraba la variedad más prestigiosa. Esta representación, no obstante, perdió vigor en los últimos treinta años, período histórico en el que la traducción literaria local se ocupó de reflexionar en torno a los imaginarios identitarios y sociales vehiculizados por su práctica.

Esta ponencia sigue el siguiente orden: en primer lugar, nos ocupamos de presentar brevemente los fundamentos epistemológicos del EDAP, en particular, la forma en la que esta perspectiva teórica caracteriza a la ironía y a la parodia, procedimientos cómicos emparentados con la burla. Luego, se busca comprender la especificidad de esta última y la manera particular en la que en la literatura dramática se indica la presencia de un posicionamiento burlesco frente a los personajes. Más adelante, se utiliza este desarrollo teórico como plataforma para analizar la presencia del recurso en la traducción de Lamarque de la obra de Molière. Finalmente, se presentan algunas conclusiones del trabajo.

Como se buscará demostrar, identificar la modalidad específica en la que aparece la burla es esencial al momento de explicar el proceso de construcción de sentido en el texto, puesto que este procedimiento funda el tono humorístico al que apuesta la pieza y define los atributos específicos de su *contrato de lectura* (Verón, 1985).

---

<sup>1</sup> Tesis titulada "El *ethos auctorial* en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd. Subjetividad auctorial en el género texto dramático desde una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación". Investigación de doctorado financiada por el CONICET (Beca Interna Doctoral (2016-2021)).

› ***Hacia una caracterización del procedimiento de la burla desde una perspectiva dialógica y polifónica de la enunciación***

El EDAP es una perspectiva que incorpora los aspectos dialógicos de la significación a la descripción que la semántica argumentativa propone del sentido lingüístico. A los efectos de la realización de esta ponencia, es importante mencionar que para estas teorías el valor semántico-pragmático de una expresión no depende de las características específicas del sujeto empírico que la produce ni tampoco de sus intenciones (García Negroni, Libenson y Montero, 2013). Estas, de hecho, no quedan reflejadas en la materialidad discursiva y, en consecuencia, constituyen una realidad completamente opaca que no debería formar parte del sentido. En su lugar, el EDAP propone explicar la subjetividad en términos de una imagen que todo enunciado construye de la entidad que aparece presentada a cargo de esa enunciación. Esta figura, denominada *Locutor* (L), adopta siempre una postura frente a las distintas voces y perspectivas que se retoman en el enunciado y emerge como responsable de llevar adelante la alocución asociada a este. Además, para el EDAP, que entiende que toda expresión surge siempre como respuesta a un discurso previo, a el L se le imputa siempre un posicionamiento subjetivo frente a esa enunciación otra, el cual define las características distintivas que asume su figura y su voz (García Negroni, 2019).

En cuanto a la ironía y la parodia, esta perspectiva sugiere que ambos procedimientos ponen en escena una suerte de simulación. En ella el L aparece haciendo *como si* se homologara con el contenido y/o la forma de la expresión pero, al mismo tiempo, muestra que se distancia de estos por su carácter absurdo. En otras palabras, ambos recursos reproducen una especie de dramatización en la que el responsable de la enunciación emerge identificándose con una perspectiva insostenible (Martínez Levy, 2019). Esta última resulta siempre atribuida a un blanco (un tercero, el interlocutor, o el propio L en los casos de autoironía o autoparodia), quien constituye el objeto de la crítica. Al respecto, vale aclarar que, a diferencia de la descalificación, en la ironía y en la parodia, la simulación mitiga la fuerza del acto y, así, el L no emerge como alguien que pretenda generar polémica o atacar directamente al adversario. En lo relativo a las marcas que activan el reconocimiento de estos recursos en tanto tales, según Ducrot (1984: 216), son tres las variables que intervienen en la activación de este posicionamiento: “evidencia situacional, entonaciones particulares y también ciertos giros especialmente irónicos”. Finalmente, es importante mencionar que, si bien ambos recursos comparten el mismo diseño enunciativo, ellos se diferencian por la naturaleza del objeto considerado absurdo: en el caso de las ironías, este se trata de un contenido (un *punto de vista*); en el de las parodias, un *modo de decir*.

A diferencia de estos fenómenos lingüísticos, la burla, si bien construye una imagen ridícula de su blanco, no apuesta a una simulación. Aquí el L aparece asumiendo un posicionamiento explícito de distancia (burlesca), lugar desde el cual se ríe y mofa ostensiblemente del objeto descalificado (Zucchi, 2020). Como

se puede observar, en la burla la actitud del L nunca es sutil. Esta es otra de las diferencias fundamentales que el procedimiento establece con la ironía y la parodia, recursos en los que el L, fruto de la simulación, no queda totalmente comprometido con el valor crítico del enunciado. De cualquier modo, vale aclarar que el cuestionamiento que vehiculiza toda burla se formula desde una posición sarcástica, lo cual debilita su fuerza refutativa y orienta su sentido hacia la construcción de comicidad. En cuanto a las marcas que activan su reconocimiento, el exceso, la repetición y el alarde suelen funcionar como elementos que garantizan que la burla sea leída en tanto tal. Además, en la mayoría de los casos este recurso propone un vínculo cómplice con el interlocutor, quien en tanto alocutario queda representado como alguien que también se ríe del blanco. Ahora bien, ¿cómo identificar este posicionamiento en el texto dramático? Recuérdese, al respecto, que en este género el empleo de la tercera persona del singular y del tiempo presente del modo indicativo en las didascalías hace que la figura del *Locutor* de la enunciación global (denominado por nosotros "Locutor-Dramaturgo" (Zucchi, 2020)) quede oculta. Así, resulta difícil que la situación dramática aparezca siendo evaluada directa y explícitamente y que la burla se active en tanto como tal.

Bajtín ([1979] 2002), a propósito de la novela, señala que, en los casos en los que predomina el diálogo, la forma en la que quedan retratados los personajes en sus discursos permite identificar la actitud que la voz que los introduce adopta frente a ellos. En la tesis de doctorado de la que se desprende este trabajo, sugerimos que esta idea se puede extrapolar para el estudio del texto dramático, tipo de texto en el que también los dichos de los personajes son presentados por una voz que modaliza su irrupción.<sup>2</sup> Específicamente, propusimos que el retrato específico que emerge de los protagonistas en las réplicas que se les imputan se puede evaluar a partir de la puesta en relación de cinco dimensiones: la existencial, la actancial, la enunciativa, la epistémica y la emocional. En otras palabras, el vínculo que se establece entre lo que los personajes son (su rol profesional y social), lo que hacen (con sus discursos), lo que dicen de la situación dramática (y el modo en el que lo dicen), lo que saben y creen y lo que sienten y desean permite aislar la representación particular que la obra hace de ellos. Las cualidades distintas de esta imagen muestran también el posicionamiento del Locutor-Dramaturgo (y, por lo tanto, de la obra) frente a los individuos que intervienen en la acción. En el caso de la burla, y como se espera mostrar en el próximo apartado, el cruce de estas dimensiones hace emerger un retrato ridículo y extravagante de los personajes, lo que muestra que la figura que los introduce se mofa de ellos. Así, se propicia una lectura en clave humorística –y a la vez crítica– de los eventos relatados en la pieza.

---

<sup>2</sup> Como señalaron varios investigadores (cfr. Abuin, 1997; Issacharoff, 1981, Rubio Montaner, 1990; Ubersfeld, 1989; Vaisman 1979; Zucchi, 2017; 2020; 2023), la enunciación dramática se puede concebir como un caso específico de *doble enunciación*, esto es, como un tipo particular de discurso en estilo directo. En efecto, todo texto dramático se organiza en dos niveles jerárquicos: el de las didascalías (que opera como el discurso citante) y el de las réplicas, enunciados mencionados y atribuidos a los personajes y, en tanto tales, dependientes de la enunciación global.

### › **Procedimientos burlescos en la traducción al español de Lamarque de *El avaro*, de Molière**

*El avaro*, de Molière, tanto en su versión francesa original como en sus traducciones al español, manifiesta un posicionamiento burlesco total y sistemático frente a los personajes que intervienen en la acción. De hecho, todos ellos, salvo Anselmo, el *honnête homme*, resultan ridiculizados por la obra. En lo que sigue, nos ocuparemos de explicar siete de las estrategias más utilizadas por el texto para burlarse de sus protagonistas.<sup>3</sup>

La primera de ellas es presentar a los personajes como individuos que en público no pueden asumir aquello que afirman en privado. En general, en esta estrategia –que en nuestro modelo se enmarca en la dimensión enunciativa– intervienen los apartes y las reformulaciones, mecanismos que permiten que en una breve extensión de tiempo los protagonistas formulen dos enunciados cuyos contenidos se excluyen mutuamente. Considérense los siguientes ejemplos:

- (1) Harpagón: [...] No sé si habré hecho bien enterrando en mi jardín diez mil escudos que me entregaron ayer. (133)
- (2) Harpagón: Me alegro de deciros esto, a fin de que no vayáis a tomar las cosas al revés, y a imaginaros que digo que soy yo quien tengo diez mil escudos... (134)

Como se puede observar, (1) y (2) expresan realidades diametralmente opuestas en torno a la posesión por parte de Harpagón de diez mil escudos. Al respecto, es importante destacar que el primero de los enunciados se profiere cuando el personaje está solo, mientras que el segundo ocurre en presencia de sus hijos. En este caso, la burla se construye al exponer al personaje como alguien que prefiere mentir que asumir la realidad (*i. e.*, que tiene dinero y que no quiere compartirlo). Como el lector ya cuenta con esta información (a partir de (1)), la irrupción de (2) activa una lectura burlesca sobre Harpagón, puesto que emerge como alguien cobarde (además de avaro). La mentira que se le atribuye y lo evidente que resulta identificar esta para sus hijos (y para el lector) son las marcas que indican el posicionamiento burlesco que la obra asume frente a él.

La segunda estrategia a analizar es el empleo de discursos repetidos sobre los que la obra insiste en múltiples ocasiones. Este recurso también se relaciona con la dimensión enunciativa (con los contenidos expresados en las réplicas y con los que los personajes se homologan). Sin embargo, aquí no se trata de mostrar una contradicción en los protagonistas, sino en exponerlos como individuos intransigentes y con capacidades

---

<sup>3</sup> Es importante aclarar que aquí no se analizarán todos los procedimientos involucrados en la construcción de comicidad, sino solamente aquellos que se enmarcan en el fenómeno de la burla.

limitadas, que responden de la misma forma a estímulos distintos. A modo de ejemplo, considérese la respuesta que Harpagón presenta a los argumentos que Valerio provee cuando quiere impedir que Elisa se case con Anselmo. El supuesto criado desarrolla una exposición sólida dividida en distintas unidades temáticas. En cada una de estas se explica por qué sería mejor postergar el casamiento de Elisa –su enamorada– hasta que aparezca un mejor candidato. Sin embargo, todos estos argumentos son desestimados por Harpagón bajo la repetición de la consiga “Sin dote” (145-146), esto es, señalando que la propuesta de Anselmo de desposar a su hija sin que esto implique un costo para el avaro es imposible de superar. Como se puede apreciar, la repetición no solo persigue un fin humorístico, sino que, además, subraya la codicia del protagonista y lo muestra como alguien autocentrado, terco y testarudo. La insistencia es presentarlo en estos términos es, de hecho, aquello en lo que se funda el posicionamiento burlesco que la obra adopta respecto al personaje.

La tercera estrategia relevada son los abruptos cambios de actitud. Específicamente, en reiteradas oportunidades los personajes aparecen realizando acciones que se oponen a aquello que afirmaron con anterioridad. La puesta en relación de la dimensión actancial y de la enunciativa muestra en estos casos que los protagonistas no cumplen con aquello que profesan. Así, al imputárseles una contradicción explícita, la obra los ridiculiza y vuelve evidente que se burla de ellos. Es lo que sucede en el siguiente ejemplo:

- (3) Brindavoine: Señor, ahí está un hombre que quiere hablaros.  
Harpagón: Dile que estoy ocupado y que vuelva otra vez.  
Brindavoine: Dice que os trae dinero.  
Harpagón (a Mariana): Os pido perdón. Vuelvo enseguida. (195-196)

Tal como se aprecia en (3), la casi nula transición que se produce entre las dos actitudes que se le atribuye al personaje es aquello que activa una lectura burlesca sobre su figura. Como resultado de mecanismo, Harpagón queda expuesto como alguien con una conducta errática y, por supuesto, como un individuo codicioso.

La cuarta estrategia involucrada en la plasmación de un posicionamiento burlesco frente a los personajes es la presentación de estos como sujetos que realizan una mala lectura de la situación en la que se encuentran. En otros términos, los protagonistas son retratados desconociendo parte de trama en la que están inscriptos y obrando, en consecuencia, de forma equivocada. Incluso, en la mayoría de los casos, en contra de sus propios intereses. Al exponerlos como personas que actúan erróneamente producto de la falta de información (en nuestro modelo, a partir del cruce de las dimensiones actancial y epistémica), la obra se burla de ellos. Al respecto, vale decir que, para que el procedimiento se active, es necesario que el lector esté al tanto de los hechos que los personajes ignoran. En caso contrario, el posicionamiento burlesco no

queda señalado, puesto que los protagonistas no son percibidos actuando de forma indebida.<sup>4</sup> A modo de ejemplo, considérese la escena en la que Cleanto, el hijo de Harpagón, califica de forma positiva a Mariana, mujer que intenta desposar. Aquí el joven la describe como una buena candidata para casarse sin saber que su padre también la pretende y que, luego de esta escena y con la aprobación de su hijo, confirmará su casamiento. La extensa argumentación de Cleanto –bien recibida, por supuesto, por el avaro– solo atenta contra sus propios intereses. Así, la obra expone al personaje con un comportamiento fallido e indica, en el proceso, que se burla de él.

Por otro lado, la pieza también apuesta a retratar a los protagonistas como seres que niegan de forma evidente la realidad. Esta quinta estrategia, en el marco de nuestro modelo, es también el resultado de la yuxtaposición de las dimensiones actancial y epistémica. Aquí, sin embargo, los personajes emergen conscientes de las particularidades de una determinada situación pero, no obstante, actuando *como si* esta fuera diferente. La burla, en este caso, surge al exhibir que el blanco intenta desmentir algo que se presenta como evidente a los ojos del lector. Considérese el siguiente ejemplo:

(4) Harpagón: Seremos ocho o diez; pero no hay que calcular sino ocho; cuando hay comida para ocho, lo mismo hay para diez. (177)

En (4), Harpagón, motivado por su codicia, pretende que una cena para ocho comensales rinda para diez. Como consecuencia, el personaje aparece como alguien que está al tanto de la escasa posibilidad de éxito de la empresa, sin embargo, exige que se realice de todos modos. El hecho de que el avaro priorice el ahorro al éxito de evento es aquello que subraya el posicionamiento burlesco que el texto asume frente a él.

La sexta estrategia identificada consiste en presentar a los personajes realizando una acción (dimensión actancial) que se opone a sus sentimientos (dimensión emocional). En estos casos la burla queda mostrada a partir de exponer a los protagonistas como seres forzados a actuar en contra de sus intereses e incapaces de encontrar una mejor solución. En el Acto III, por ejemplo, Cleanto, con la intención de irritar a su padre, anuncia que este va a realizarle una serie de regalos a Mariana. Harpagón al principio se resiste (así se indica que esto va en contra de sus deseos), pero debe finalmente ceder para preservar su imagen pública. De este modo, al señalar que no logra manipular eficazmente la situación en la que está en función de sus deseos, la obra se mofa de su persona.

Finalmente, la séptima estrategia relevada involucrada en la puesta en escena de un posicionamiento burlesco frente a los personajes es introducir a estos últimos como individuos torpes, en particular, como

---

<sup>4</sup> Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la tragedia clásica, en donde la *hamartia* (el error que comete el héroe) surge por desconocimiento de la situación. Aquí el lector se entera de las verdaderas circunstancias que rodean al héroe en el mismo momento en el que este lo hace (en la *anagnórisis*), lo que propicia, según Aristóteles (1999), la generación de empatía y catarsis.



personas que actúan de una manera que no se corresponde con su personalidad o condición social. Dicho de otra forma, la pieza se burla también de sus protagonistas al mostrarlos como seres que no operan de forma lógica y criteriosa (dimensión actancial) de acuerdo a quiénes son (dimensión existencial). Es lo que sucede en el siguiente fragmento:

(5) Harpagón (creyéndose solo): Sin embargo, no sé si habré hecho bien enterrando en mi jardín diez mil escudos que me entregaron ayer. Diez mil escudos en oro son en la casa una suma bastante... (Aparte, viendo a Elisa y Cleanto) Oh, cielos, si me habré traicionado a mí mismo; me he dejado llevar y creo que he hablado alto al discutir conmigo mismo. (133)

Como se puede observar, en (5) la acción llevada adelante por Harpagón (enunciar en voz alta que posee dinero) se contradice con una de las cualidades distintivas de su persona (ser alguien avaro). La torpeza con la que queda asociado el personaje es aquello de lo que se vale la obra para exponerlo y burlarse de él. En síntesis, como se describió en este apartado, son múltiples los recursos utilizados por *El avaro* para construir un retrato ridículo de sus protagonistas. En efecto, estos quedan representados incapaces de expresar sus verdaderas opiniones, reproduciendo la misma réplica frente a estímulos diferentes, adoptando actitudes que se oponen a sus afirmaciones, actuando en contra de sus intereses fruto de una interpretación incorrecta de la situación en la que están inmersos, negando de forma testaruda la realidad, forzados a obrar en contra de sus deseos y como seres torpes con una conducta que no se ajusta a su personalidad o condición social. El empleo de estas estrategias le permite a la obra dejar indicado el posicionamiento crítico y de burla que adopta frente a los personajes que interviene en la situación dramática. Como resultado, la obra define su tono humorístico e invita al lector a cuestionar y a la vez reírse de los protagonistas.

### › **A modo de conclusión**

El presente trabajo se propuso revisar la ya clásica caracterización de *El avaro*, de Molière, como un texto en el que prima el procedimiento de la burla. Para ello, y mediante la adopción del Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía como marco teórico, nos dedicamos en primera instancia a explicar las particularidades del recurso y a distinguirlo de otros fenómenos propios del universo de la comicidad. Al respecto, se sugirió que, a diferencia de la ironía y la parodia, en la burla no se apuesta a ningún tipo de simulación. Por el contrario, el responsable de la enunciación aparece fuertemente comprometido con un posicionamiento crítico y de mofa frente al blanco. No obstante, el procedimiento apuesta a un tono satírico que, al establecer un vínculo cómplice con el interlocutor, evita que la burla sea leída como una descalificación directa y explícita del adversario.

Una vez definido el recurso, pretendimos analizar el modo en el que aparece en las versiones argentinas de la obra, aspecto hasta el momento no abordado por la bibliografía especializada. Concretamente, se tomó la

traducción de Nydia Lamarqué reeditada por Losada (2011) y se estudiaron las estrategias de las que se vale el material para construir una imagen ridícula de sus protagonistas. Como se señaló, estas muestran que la obra adopta un posicionamiento burlesco frente a ellos. En cuanto a este punto, la puesta en relación de lo que los personajes son, hacen, dicen, saben y sienten permitió identificar siete recursos involucrados en la creación de una representación de carácter absurdo de los individuos que forman parte de la acción. Como quedó dicho, estos aparecen homologados con enunciados contradictorios, representados como personas insistentes, que cambian abruptamente sus actitudes, que obran en contra de sus propios deseos, que intentan desmentir hechos obvios, que están sometidos a realizar acciones que los perjudican y que actúan con torpeza. La insistencia de la obra de presentarlos de esta forma es aquello que propicia la comicidad. Creemos que aquí radica, justamente, la relevancia teórica de un estudio de estas características, dado que este tono es el responsable del establecimiento del *contrato de lectura* específico al que apuesta el texto. De cualquier modo, la indagación que aquí se propone lejos está de ser exhaustiva. Queda pendiente para futuros trabajos seguir analizando el material con el objeto de relevar algunas otras estrategias involucradas en la plasmación de un procedimiento burlesco frente a los personajes. Se espera, así, colaborar en la comprensión de las distintas formas en las que la burla se desarrolla en la literatura dramática. Por otra parte, en próximas investigaciones pretendemos también comparar la traducción analizada con otras versiones de la obra publicadas en Argentina. En particular, nos interesa identificar si la burla se vale de los mismos elementos o si las piezas apuestan a recursos de distinta naturaleza. Esto permitirá, sin dudas, arribar a una idea más acabada de las particularidades que tuvo en el país el proceso de traducción de la obra de Molière.

## Bibliografía

- Abuin, A. (1997). ¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito. En *Signa*, vol. 6, pp. 25-39.
- Anscombre, J.-C. y Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid, Gredos.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis*. México, FCE.
- Bajtín, M. ([1979] 2002). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Bein, R. (2001). ¿Quién fija la norma en las traducciones? Teoría del polisistema y política lingüística. En *Políticas lingüísticas: norma e identidad*, pp. 201-212. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Bénichou, P. (1987). *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*. México, FCE.
- Caldiz, A. (2019). Puntos de vista evidenciales y entonación. En *Antares*, vol. 11, num. 23, pp. 53-74.
- Carel, M. y Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Buenos Aires, Colihue.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Paidós.
- Fólica, L. y Villalba, G. (2011). Español rioplatense y representaciones sobre la traducción en la globalización editorial. En Pagni, A., Payàs, G. y Willson, P. (coords.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, pp. 251-266. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Negroni, M. M. (2016). Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación. En *Letras de Hoje*, vol. 51, num. 1, pp. 7-16.
- (2018). Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político. En *Oralia*, vol. 21, pp. 223-236.
- (2019). El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía, puntos de vista evidenciales y puntos de vista alusivos. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, num. 2, pp. 521-549.
- (2021). Tiempos verbales y puntos de vista evidenciales citativos: acerca de los valores citativos del futuro, del condicional y del imperfecto. En *Signos*, vol. 54, num. 106, pp. 376-408.
- García Negroni, M.M. y Hall, B. (2020). Procesos de subjetivación y lenguaje inclusivo. En *Literatura y lingüística*, vol. 42, pp. 275-301.
- García Negroni, M.M., Libenson, M. y Montero, A.S. (2013). De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido. En *Revista de Investigación Lingüística*, vol. 16, pp. 237-262.
- Issacharoff, M. (1981). Texte théâtral et didascalecture. En *Modern Language Notes*, vol. 96, num. 4, pp. 809-823.
- Martínez Levy, A. (2019). Claves dialógico-subjetivas de la significación irónica: una aproximación desde el Enfoque Dialógico de la Argumentación y la Polifonía Enunciativa a ironía empleada en el periodismo satírico. Manuscrito no publicado.
- Molière (2011). *El misántropo. El avaro. El enfermo imaginario* (Trad. Nydia Lamarque). Buenos Aires, Losada.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

- Pucciarelli, E. (1968). *El clasicismo*. Buenos Aires, CEAL.
- Rubio Montaner, P. (1990). La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos. En *Anales de filología hispánica*, vol. 5, pp. 191-201.
- Salerno, M. (2005). Molière, creador teatral. En *Teatro, memoria y ficción*, pp. 323-328. Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- Saulnier, V. L. (1968). *La literatura francesa del siglo romántico*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. En *Revista Chilena de Literatura*, vol. 14, pp. 5-22.
- Venturini, S. (2017). La traducción editorial. En *El taco en la brea*, vol. 4, num. 5, pp. 246-256.
- Verón, E. (1985). El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*, pp. 181-192. París, IREP.
- Zucchi, M. (2017). Subjetividad en el texto dramático. Un análisis polifónico-argumentativo del discurso teatral. En *Revista Exlibris*, vol. 5, pp. 529-537.
- (2020). El *ethos autoral* en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd. Subjetividad autoral en el género texto dramático desde una perspectiva polifónico-dialógica de la enunciación. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de las Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- (2021). Burla en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd. *II Jornadas Internacionales de Estudios del Humor y lo Cómico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes y Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- (2022). Representación burlesca de los personajes en *El pánico* de Rafael Spregelburd. En *Lexis*, vol. 46, num. 1, pp. 341-365.
- (2023). La enunciación dramática como un caso de doble enunciación. Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático. *Actas de las XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT* (en prensa).