

7 201



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

LA FARSA POPULAR  
DE LA EPOCA INDEPENDIENTE  
COMO RAIZ DEL TEATRO MEXICANO

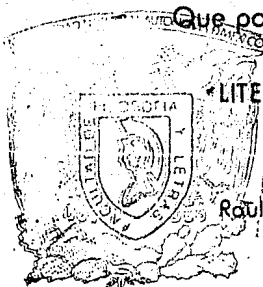
TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN  
LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO

Presenta

Raúl Ruvalcaba Rodríguez



**FALLA DE ORIGEN**

ASD. 24 1990

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA México, D.F. 1990  
CONSEJO NACIONAL DE HOGARES ESCOLARES



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

PAGS.

INTRODUCCION .....	1
Notas .....	11
1. EL DRAMA POPULAR DURANTE LA GUERRA	
DE INDEPENDENCIA .....	12
1.1 Panorama histórico .....	12
1.2 Influencia francesa y española .....	15
1.3 El teatro en las postrimerías del siglo XVIII. 18	
1.4 El teatro popular durante la guerra de	
Independencia .....	20
1.5 Con el devenir de la Independencia	
nace un estilo .....	23
Notas .....	27
2. ELEMENTOS FORMALES DE LA FARSA .....	29
2.1 La fábula .....	30
2.2 Unidad de acción .....	33
2.3 La trama .....	34
2.4 Unidad de tiempo y Unidad de lugar .....	35
2.5 Pensamiento o idea .....	36
2.6 Los caracteres .....	37
2.7 La catarsis .....	38
Notas .....	41

	<u>PAGS.</u>
3. LOS ELEMENTOS FORMALES DE LA FARSA POPULAR	
EN MEXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX .....	43
3.1 La fábula .....	48
3.2 Unidad de acción .....	54
3.3 La trama .....	58
3.4 Unidad de tiempo .....	62
3.5 Unidad de lugar .....	64
3.6 Pensamiento o idea .....	66
3.7 Los caracteres .....	69
3.8 La catarsis .....	70
Notas .....	73
4. ELEMENTOS RECURRENTE EN LOS DRAMAS	
FARSICOS POPULARES PRODUCIDOS DURANTE	
LA GUERRA DE INDEPENDENCIA .....	75
4.1 Personajes tipo .....	77
4.2 Discurso o lenguaje .....	80
4.3 El humor .....	83
4.4 Elementos y símbolos de afirmación	
de la nacionalidad .....	87
Notas .....	91
CONCLUSIONES .....	93
NOTAS .....	102
BIBLIOGRAFIA .....	103

LA FARSA POPULAR  
DE LA EPOCA INDEPENDIENTE  
COMO RAIZ DEL TEATRO MEXICANO

## INTRODUCCION

Una de las preocupaciones que ha tenido el hombre de todos los tiempos es conocer lo sorprendente, lo incierto, lo insólito o lo desconocido.

El hombre de todos los tiempos ha trabajado para lograr la satisfacción de sus necesidades vitales y, cuando las ha satisfecho, ha aplicado el excedente de su energía en actividades que le proporcionan placer; lo ha aplicado al juego o bien, al adorno de su persona, de los útiles o instrumentos que emplea, de las casas que habita, o de las tumbas en que habrán de reposar sus despojos. De esta forma de aplicar la energía excedente del hombre, nació el arte. 1

Y así escudriña lo que no entiende o lo que le parece interesante, asumiendo actitudes de entusiasmo por la ciencia, las artes, las letras... Así formula hipótesis sobre los fenómenos naturales, sobre el universo y sobre lo que él mismo ha hecho en y con su entorno. Todo el laborar humano es resultado de manifestaciones y expresiones artísticas (en el sentido amplio de la palabra) que, desde tiempos muy remotos utiliza como --- vehículo de comunicación con sus semejantes al mismo tiempo - que es la búsqueda de la satisfacción a sus necesidades.

Los antiguos denominaban artístico al mundo hecho por el hombre en oposición al mundo natural, mundo de la fabricación de objetos, mundo surgido gracias al ingenio y a la fuerza de la inteligencia del hombre, que toma posesión de la naturaleza

za, que logra imponerle su propio gobierno. Así se le llamaba arte a toda actividad productiva, a todo quehacer humano. 2

Conforme ha transcurrido el tiempo, el hombre ha creado técnicas específicas en el terreno del arte para distinguirlo de las otras actividades que tienen un carácter puramente utilitario. Técnicas que subliman la manifestación creativa para que a través de los sentidos el hombre busque respuestas al mundo que lo rodea al tiempo que siente placer al hacerlo.

El mundo que ha transformado el hombre para dar respuesta a sus múltiples necesidades empieza a desembocar, al contacto con las cosas denominadas artísticas, en un mundo en donde el hombre puede descansar, en un mundo libre que se realiza espontáneamente y cuya regla es el placer. 3

Las diversas manifestaciones artísticas creadas por el hombre se determinan y se catalogan a lo largo de la historia como arte primitivo o civilizado, arte aristócrata o plebeyo y arte burgués o popular, según sea el momento o grado de desarrollo en que se le ubique.

Estas manifestaciones, en las cuales se recrea el ser humano, son la música, la pintura, la escultura, la danza, la literatura, la arquitectura y el teatro, por mencionar las más constantes y las más importantes en el campo de la historia del arte.

La pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la poesía, sea cualquiera el grado en que se manifiesten, son actividades artísticas... El color, la forma, la proporción, el ritmo, el sonido, la palabra, son elementos de que las distintas artes se valen para expresar la belleza y producir emoción. 4

El arte popular suele ser de vida efímera y esto lo podemos constatar fácilmente en el terreno del drama nacido del pueblo del que con mucha frecuencia no queda vestigio alguno o es muy difícil seguir el rastro por la poca información con que se cuenta o por lo inaccesible de ésta. Tal es el caso del teatro popular mexicano de principios del siglo XIX que, junto con la gesta de Independencia, es manifestación del despertar de nuestra nacionalidad y como aquella es producto de origen de las luchas político-sociales a las que ilustran.

Es quizás por ello que investigadores y estudiosos no han dado cabal cuenta, o incluso han desconocido, ese arte nacido con el despertar de la patria.

Determinar el origen del drama nacional es algo difícil más no imposible. Al buscar dramas que fueran apropiados a esta investigación, se introduce uno en caminos no sólo interesantes, sino sorprendentes al encontrar, en los textos, los elementos necesarios que, al mismo tiempo son joyas que conforman uno de los pilares del drama nacional.

Algunos de los textos utilizados en la presente investigación



ción son de José Joaquín Fernández de Lizardi y se localizan en ediciones de la UNAM; otros, de diferentes autores, se encuentran en la recopilación de José Rivera, edición SEP-INBA; y otro más es material de teatro nacional de autores generalmente anónimos y que no ha sido recientemente reeditado y en el que se reflejan los problemas político-sociales de la época y los elementos que los originaron.

Pareciera que estos textos no han tenido lectores durante muchos años. Los investigadores, quizá por descuido o ignorancia, los han mantenido en la oscuridad del olvido. O quizá piensen, si es que ya los conocen, que no son verdaderamente importantes y que es preferible que la polilla borre su existencia, y continúen sepultados en los polvosos archivos de las bibliotecas, con el riesgo de perderse o de ser destruidos por el tiempo. 5

Es evidente que el desconocimiento de estos textos haga creer que el drama de la época de la guerra de Independencia es un teatro sin importancia y que su investigación no tiene valor ni mérito.

Dos investigadores universitarios en el terreno de la literatura de dicha época, Ubaldo Vargas Martínez y Felipe Reyes Palacios, presentan en el prólogo de Obras. Folleto X. de José Joaquín Fernández de Lizardi, un estudio más bien, superficial del teatro de la Independencia, sin darle una significación a esta corriente que forma parte de la raíz del teatro nacional.

También deterioran la imagen del Pensador Mexicano, José Joaquín Fernández de Lizardi, restándole valores dramáticos e intelectuales; Así opinan:

(...) El teatro del Pensador Mexicano es lo menos consistente, puesto que supedita los requisitos dramáticos a una serie de factores extrateatrales. No consigue definirse -ni lo intenta- dentro del género. 6

Definen su valor dramático conforme al espacio escénico; no se ponen de acuerdo para determinar si fue llevado a escena, si era una representación profesional, por estar dentro de un edificio teatral, o de afición, por efectuarse en la calle.

Confusamente dicen:

No se tiene noticias de que alguna de las obras dramáticas del Pensador Mexicano llegara a la representación escénica, lo cual nos permite afirmar que no era un hombre de teatro porque ni estaba en relación con el medio, ni tuvo el funcionamiento real de sus obras sobre la escena (afirmación válida mientras no se demuestre lo contrario). - Sin embargo, y para no quedarse corto respecto a sus incursiones en los otros géneros literarios escribió bastantes. El tomo de Teatro preparado por el equipo de investigadores (...) equipo con el que ha colaborado quien esto escribe (...) 7

También afirman:

Al mismo tiempo, queda establecido que la participación de Fernández de Lizardi en el teatro

es completamente marginal, pues si bien hizo intentos de llevar alguna de sus obras a la escena, ninguna de ellas -que se sepá- llegó a ser representada profesionalmente. 8

Por tanto, no puede radicar la importancia y la validez del teatro en el lugar y las condiciones donde se escenifique, sea en la calle, sea en el edificio teatral. La importancia del teatro radica en la perspectiva transformadora que le dan el autor y el espectador.

Sin embargo, los investigadores mencionados se empeñan en negar el teatro popular por la forma tosca de comunicación que utiliza como parte que es del mismo pueblo.

En tales criterios se niega la posibilidad del teatro popular como arte: se roba al pueblo la posibilidad de tener su arte teatral para transferirla -como todo lo demás- a las élites, sean ellas burguesas, aristocráticas, oligarcas o "estéticas". 9

Otra confusión que tienen los investigadores es si Lizardi aporta o no elementos al drama nacional de principios del siglo XIX.

Y es aquí paradójicamente, donde se localiza el mayor valor de estos escritos, pues aunque resulte extraño, lo efímero, lo accesorio representa el material documental que, si nada aportan al género dramático, muchos elementos proporcionan(...) 10

Contrariamente a lo que se piensa existe el estudio de Agustín Yañez, que anteriormente redime a José Joaquín Fernández de Lizardi en el prólogo del libro El Pensador Mexicano, Editorial UNAM. Es decir, le da valor como literato, confronta su literatura y su validez dramática a raíz de los elementos artísticos que aportó durante su vasta obra.

#### El Pensador y la crítica

Los mastines alargados e infecundos de una crítica todo lo erudita que se quiera, pero anémica de valores humanos y sin arraigo en el subsuelo de la esencialidad mexicana, muerden y tiran de la esciavina y el olán, una raída capa siglo diecinueve, patrimonio del más constante y, por ello, el más desgraciado escritor mexicano.

Quién la desdeña por burda y sencilla, quién por su escaso valor artístico y por ser una mala imitación de las buenas capas españolas, quién por astrosa, desaliñada y vulgar; éste censura el desgarmo con que su dueño la lleva y el que la arrastre por calles, plazas, mesones y garitos; embozado en ella, el hombre parece a muchos un sermoneador inaguantable o un pedagogo, mas le niegan categoría de literato y afirman que intentar la crítica sobre sus papeles, aparte de perder el tiempo, no llevaría a ninguna labor digna de mención, porque fueron escritos con exceso de prosaísmo, falta de unidad armónica y abundancia de términos llanos; tras de elogiarlo sin medida, un buen viejecito confiesa que el hombre de la capa tiene sus defectos y olvida las reglas del comportamiento; aquél se burla de quienes suponen que la posteridad atribuyó al embozado el mote de Pensador porque lo era; y el de más allá, coetáneo del azaroso escritor, reparando en la amplitud de la capa y en el barro que la decora, zahiérela de calla.

Luego enrostraremos la casi unánime y dura ex trañeza que, como en el caso de don Juan Ruiz de Alarcón, denuncia la mexicanidad con tal plenitud, cuanto aguda es la diferencia entre los cánones de los críticos y la sorpresa que los molesta. La -

emancipación política ha puesto en vigor la voluntad de independencia literaria; el hombre de la capa se atreve a definir y practicar esta otra forma de soberanía: su hazaña y su logro son el objeto de la presente verificación. 11

Es verdaderamente una suerte que los investigadores se hayan ocupado de la obra dramática de Lizardi rescatándola del olvido y de los riesgos de desaparición que han sufrido muchísimos dramas, generalmente de autores anónimos, que no han llegado hasta nosotros impidiendo un trabajo de mayor profundidad que permita definir las reglas estéticas de que se sirvieron y que ciertamente son base de las obras conocidas más recientes. Es deseable que alguien las rescate y las estudie para retribuirles su valor real, como lo ha hecho José Rivera con algunos textos que se encuentran en su libro Diálogos de la Independencia, aun cuando este no es sino un rescate mínimo del material que se debe hayar empolvado en bibliotecas públicas o de instituciones religiosas y privadas, como el material que se haya en la catedral poblana.

Por todo esto, el propósito principal del presente estudio es analizar los elementos constitutivos de los pequeños dramas, que hemos tenido a mano, para definir su estética propia ya que, hasta ahora, se les ha enmarcado en una estética neoclásica desprendida de la teoría Aristotélica.

Muchas veces los cánones de calidad son mecanismos autocráticos represivos, justificación de inte

reses de clase, y medio de exclusión elitista.

Y es que el teatro nacido de las fuentes directas de la vida es premonitorio, muestra lo que todos saben, pero que algunos no les conviene que se acepte como real. 12

A los autores de aquel entonces lo que menos les preocupaba era saber si sus dramas estaban contruidos con una estructura dramática ejemplar de acuerdo con las reglas que impresionaban a la naciente burguesía de esa etapa de la Historia de México.

El fenómeno teatral "estético es un hecho destinado sólo a ciertas minorías; cuando incluye a la masa el espectáculo hecho en un circo o en la calle o sobre camiones que recorren el campo estamos frente a un fenómeno "político y moral". Se rechaza, así, la estética del camión -como la corte de Luis XIV- tiene su estética. 13

Aquellos escritores componían sus dramas con el fin de difundir sus ideas reemplazando el gran refinamiento por lo funcional, el genio académico por lo ingenioso, lo intrascendente por lo político. Es ahí donde radica la eficacia del drama de la época de la guerra de Independencia que se manifiesta como un teatro de propaganda, didáctica y cultural y que parece no preocuparse por crear su propia estética. Razones por las cuales es considerado grosero y antiestético por las teorías basadas en Aristóteles.

Se trata de un teatro insolente, agresivo, grosero, estético. El teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto es político; sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético. 14

Los europeos tienen puntos de vista de la vida diferentes a los de los americanos, esto resulta claro sobre todo para la Europa de los siglos XVIII y XIX comparada con el México que buscaba confirmar su identidad en la guerra de Independencia. El proceso de cambio económico-político-social de nuestro país durante su gesta libertaria modela nuestro teatro de manera diferente a la del teatro europeo de esa época.

Por todo lo anterior pretendemos, en este trabajo, establecer que el teatro popular que nace con la Independencia, origina un nuevo estilo teatral siendo éste la raíz del Teatro Mexicano.

## NOTAS

- 1 Soledad Anaya Solórzano. Literatura Española. Ed. Porrúa. México, D.F. 1966. p.9.
- 2 Juan José Barreiro. Arte y sociedad. Ed. ANUIES. México, D.F. 1977. p.13.
- 3 Ibid., pp.13-14.
- 4 Soledad Anaya Solórzano. Literatura, op. cit., p.10.
- 5 José Rivera. Diálogos de la Independencia. Ed. SEP-INBA. I.N.E.H.R.M. México. 1985. p.13.
- 6 Ubaldo Vargas Martínez, Obras II-Teatro, José Joaquín - Fernández de Lizardi. (Prólogo) Ed. UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, México, D.F., 1965, p.30.
- 7 Felipe Reyes Palacios, "Interpelando a Fernández de Lizardi desde el teatro", Tramoya 8, Cuaderno de teatro, Universidad Veracruzana, 1986, p.89.
- 8 Ubaldo Vargas Martínez, op. cit., p.31.
- 9 Augusto Boal, Técnicas latinoamericanas de teatro popular, Ed. Nueva Imagen, México, 1982, p.16.
- 10 Ubaldo Vargas Martínez, op. cit., p.31.
- 11 Agustín Yañez, El pensador mexicano, Ed. UNAM, nueva biblioteca mexicana, México, 1940, pp. VII-VIII.
- 12 Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México", Revista de teatro, La Cabra, suplemento IV. III época, No.27, UNAM/Difusión Cultural, diciembre 1980, p.XVII.
- 13 Augusto Boal, op. cit., p. 16.
- 14 Ibid., p. 25.



## 1. EL DRAMA POPULAR DURANTE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA

### 1.1 Panorama histórico

Entre 1800 y 1810, México contaba con una población de seis millones de habitantes, divididos en cuatro grupos étnicos que conformaban la sociedad: indios (40%), mestizos (40%), criollos (19%) y españoles (1%).

La lucha de clases conduce al cambio de la estructura económica imperante, esto es, el paso de un viejo a un nuevo sistema de producción, y que se manifiesta por reacciones violentas de los intereses en pugna, adquiere en nuestro país gigantescas proporciones. Inmenso holocausto ofrecido por el pueblo mexicano, y que tal vez, ningún país del mundo en su paso del feudalismo al capitalismo haya superado. 1

Con este movimiento libertador aparecen factores importantes como son: el económico, el agrario y el religioso, originando así una serie de problemas para nuestra existencia como nación.

Por más de un siglo ha debido contender México para segar las hondas raíces feudales que, a lo largo de tres siglos, España sembró en este continente. Lid iniciada de 1810 a 1821, con la guerra de Independencia; continuada después, de 1854 a 1867, con la revolución de Ayutla, la guerra de la Reforma, y la intervención francesa; y posteriormente, de 1910 a 1917, con el movimiento maderista, y la revolución que culmina en nuestra actual Carta Magna. 2

Los grandes movimientos libertadores no son sino resultado de los esfuerzos realizados por el pueblo en su búsqueda de una vida mejor. Es por eso que la guerra de Independencia rompe los lazos que unían a los mexicanos con España.

Fue una lucha contra la dominación extranjera y por eso el movimiento liberal persiguió y logró, en cierta medida, metas más altas: liquidar la explotación y el pillaje españoles; eliminar la hegemonía del clero que ansiaba conservar el poder junto al estado, aprovechando la ignorancia y la miseria del pueblo; y finalmente, recuperar la tierra de las manos que no la trabajaban.

El panorama caótico de la economía y de la política no permitía esperar que la producción artística y, sobre todo la teatral, alcanzara grandes dimensiones. Sin embargo, no todo fue oscurantismo. Aunque no fue como sería deseable, con una estructura dramática firme y una calidad estética equivalentes a la poética clásica, el teatro popular de principios del siglo XIX nació con una riqueza propia en su estructura y en su estética. Y apoyado en una gran fuerza de voluntad, el pueblo le dió el cauce para formar la raíz del teatro mexicano.

El pueblo encontró en el teatro el cauce adecuado para desarrollar sus críticas al sistema y las hizo instrumento de acción que vivía en ese momento y el medio escénico para entonces era un procedimiento más eficaz, rápido y directo para llegar a la entraña del sentimiento y el corazón del pueblo. 3

La efervescencia de la guerra de Independencia estimuló al pueblo y despertó en él una vocación combativa que, al captar con fidelidad los sucesos vividos los proyecta en folletos, periódicos, novelas y, naturalmente, en el teatro. Es así como se ven reflejadas en la escena popular la guerra de Independencia, su victoriosa culminación en 1821 y la etapa crítica de los primeros esfuerzos para organizar al país como estado soberano.

Fernández de Lizardi aprovecha la descripción de situaciones, instituciones, costumbres, tipos, dialoguismo popular, como el recurso menos expuesto a mordaza en la lucha contra los abusos y por una nueva configuración de la vida; 4

Sin embargo, el drama que se escribió en México en ese tiempo se vió afectado por dos factores: primero, los movimientos políticos que se desembocaban en constantes luchas revolucionarias en las grandes ciudades del país, y segundo, la naciente burguesía mexicana emanada del libre comercio, fuente de su riqueza y su poder, que se complacía en verse reflejada dentro de un marco teatral europeizante, principalmente español que prolongaba un débil reflejo del teatro neoclásico francés que dominó en Europa durante todo el siglo XVIII.

El racionalismo y sus normas son las que se pretendían ceñir a la expresión teatral nacional, revelando el advenimiento del enciclopedismo y la

ilustración en todas las colonias españolas, motivo por el cual se iban gestando las acciones del liberalismo en el campo de la política y por consiguiente de la independencia de México y de la América Latina. 5

## 1.2 Influencia francesa y española

El estilo neoclásico, configurado en sus orígenes bajo la influencia de la filosofía racionalista de Descartes, consideró que en la literatura debería predominar el gusto de lo bello y lo refinado sin importar la realidad social.

La tragedia clásica ve al hombre aislado y le presenta como una entidad espiritual independiente y autónoma que está en contacto exclusivamente externo con la realidad material, la cual no le influye en lo íntimo. 6

El predominio de lo francés fue intenso en España, debido principalmente a la decadencia política que provocó el advenimiento de la dinastía borbónica después de la muerte, sin sucesión del último de los Austrias, Carlos II.

A la decadencia política de España, siguió la postración y la imitación servil de sus letras. Se impusieron de tal forma modelos franceses en la literatura española que, en la segunda mitad del siglo XVIII, no se dieron dramaturgos de relevancia, sino imitadores fervientes de la escuela neoclásica iniciada por Boileau. Entre ellos están Ignacio de Luzán, Agustín de Montiano, José Clavijo, José Cadalso, Tomás de Iriarte, Félix María de Samaniego quienes, por imponer un gusto afrancesado,

trataron de desplazar a los grandes poetas del glorioso Teatro Español del Siglo de Oro, como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca.

Un factor que resultó determinante para el desarrollo del teatro mexicano, fue la prohibición del auto sacramental en España y en sus colonias, que es síntoma del quebrantamiento de la estructura política y del catolicismo español, y del deslíz del gusto de los españoles hacia la Francia de los Luises.

Desde la prohibición de representar los autos sacramentales y la expulsión de los jesuitas en 1756 y 1767 respectivamente, se anunciaba o comenzaba la desintegración de la conciencia religiosa española y la desintegración del poder del Rey. Estos dos acontecimientos fueron los que impulsaron las grandes conquistas y libertades de América. 7

Por esta razón los dramaturgos españoles inclinaron su genio hacia las comedias, pero fueron tan raquílicas sus producciones, lo mismo en la comedia que en la tragedia, que tuvieron que buscar una compensación en el sainete popular, resucitando a autores españoles del pasado creadores de las escenas cómicas y pícaras, como Cervantes y Lope de Rueda.

En las obras de Ramón de la Cruz seguidor de Lope y de Cervantes. En ellas es naturalmente ingenioso por aquel donaire picaresco, por los --- equívocos y chistes de gracia tradicional, por aquel desenfado y abandono, y principalmente, por el verismo con el cual nos hace patente la vida contemporánea. 8

De alguna manera en España primero y luego, en sus dominios de América, se incorporan al teatro toda una gama de formas y estilos escénicos como las seguidillas, coplas y bailes populares. Y quizás por esto afortunadamente, el teatro afrancesado no llegó a conquistar el gusto del pueblo en México donde, para complacer el gusto teatral, se tomaban los entremeses, pastorelas, sainetes, seguidillas, follas, algunas comedias, zarzuelas, peti-pieza, bailes cortos y largos, así como las tonadillas.

Para satisfacer a ese sector numeroso del público, estaban los entremeses de ilustre prosapia, los sainetes, y una modalidad de teatro con música que apareció en el primer tercio del siglo XVIII: La tonadilla. Esta acción escénica de cortas dimensiones destinada a ser cantada y bailada, llegó a alcanzar extraordinaria popularidad en España entre los años 1771 y 1790. Por su brevedad, ligereza y alegre carácter, se acostumbró colocarla entre los actos de las "comedias grandes", como se venía haciendo de mucho tiempo atrás con el entremés. Así mismo en España primero y luego en sus dominios de ultramar, se incorporaron al espectáculo teatral las llamadas seguidillas, coplas y bailes muy populares desde los tiempos de Cervantes. 9

También se escribieron sátiras en contra de las comedias llenas de disparates y actitudes extranjerizantes que entusiasaban a los burgueses desorientados que se empeñaban en ignorar sus legítimas raíces nacionales. El teatro de las clases altas o teatro del buen gusto es, a principios del siglo XIX, una actividad transplantada: actores extranjeros, obras extranjeras y oposición sistemática a los autores nacionales.

Los teatros nacionales para los burgueses son inverosímiles, caracterizados por una pobreza imaginaria enraizada durante siglos que duró el vireinato, el Santo Oficio y las autoridades civiles que cuidaron bien de no permitir ninguna manifestación subersiva asfixiando la libre producción dramática nacional. 10

### 1.3 El teatro en las postrimerías del siglo XVIII

A la nueva España llegaban las ideas, modas y costumbres imperantes en Francia, como las repercusiones de un ritmo lento, acompasado y uniforme que iban pesando cada vez más a nuestros poetas de las postrimerías del siglo XVIII, y los hacía entrar en un marasmo extraño que les impedía escribir con libertad al imponer gran cantidad de reglas y normas desconocidas e innecesarias.

Sin embargo, en 1789 llega a México el conde de Revillagigedo, segundo virrey de este nombre. Con él, el teatro pareció renacer y, no sólo el teatro, sino el país en general. Resplandece la ciudad, limpia y hermosa, su arquitectura se enriquece, sus calles y plazas se iluminan y se intensifica el ambiente cultural. El Virrey manifiesta sus deseos de dotar a la capital de espectáculos dignos de su categoría y el primero en beneficiarse es el teatro, lamentablemente sólo el erudito, por que el teatro popular resulta menospreciado y hasta perseguido.

Encontramos, entre las reveladoras solicitudes de la época, una de un señor Ramón Blasio que decía: "Prometo llenar enteramente el gusto público, dando una diversión completa que imite de algún modo la de los teatros de Europa en cuanto posi-

ble sea..." Para ello prometía entre otras cosas que, "Las comedias serán de Calderón y Moreto"... "Todos los cómicos saldrán bien vestidos y con la mayor decencia, entrando y saliendo en su lugar, sin que se vean los desfiguros que hasta el día se ven...". 11

El teatro que se veía en las postrimerías del siglo XVIII, hasta antes de la llegada del Conde de Revillagigedo, era un teatro que, según el padre Rincón, estaba plagado de temas inverosímiles y absurdos, de encadenamientos ilógicos, de convencionalismos en los sucesos, de diálogos insulsos y vulgares en boca de personajes falsificados, y que utilizaba procedimientos teatrales sumamente rudimentarios.

Semejantes farsas sólo pueden pasar en los entremeses, en que el empeño de hacer reír lleva a la ridiculez hasta el acceso; pero no son tolerables en la comedia, que, por su esencia, es una imitación de las acciones humanas. 12

En esta crítica hecha por el padre Rincón al teatro de las postrimerías de la colonia se hace evidente la influencia neoclásica en su formación.

Las exigencias del Virrey impusieron un repertorio, imitando, de algún modo al de los teatros españoles, integrado con obras de Calderón, Tirso, Lope de Vega y de Moreto.

Por entonces, Fernández de Moratín dice:



De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de obras desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó "El gran cerco de Viena". 13

A partir de esta lección de Moratín los autores mexicanos se deciden a hacer objeto de sus sátiras al neoclasicismo español. Pero muchas de estas obras no llegaron a publicarse y sólo se conocen algunos títulos. En esos años se estrenan Entre bobos anda el juego de Fernando de Rojas, La Mojigata y, El sí de las niñas de Fernández de Moratín.

A principios del siglo XIX la farsa aparecía como un testamento sin freno: situaciones procaces, chanzas de doble sentido, tipos grotescos, argumentos de enredo, etc. Entonces pues este género se destinó a deleitar al pueblo, sin pretensión de verosimilitud y no sólo eso, sino que además plantea de manera concisa una desencadenada lucha de clases.

En aquel entonces el drama obtuvo un carácter popular y se manifiesta retratando a la sociedad mexicana. No sólo en sus manifestaciones superficiales, sino en todas direcciones. Los autores con una visión para nada europeizante divertían al público con sus obras al reproducir de modo veraz, las circunstancias y las pasiones de la alta y baja sociedad de manera atrevida, jocosa y crítica. 14

1.4 El teatro popular durante la guerra de Independencia Aunque el drama erudito aparentaba estar por encima del teatro popular, éste último aparecía con gran dinamismo y vivacidad, enrolándose en un movimiento nacionalista, producto del

movimiento independiente que recayó en las masas populares.

En este mismo siglo penetra el nacionalismo y aparece con el gusto de temas legendarios y con una búsqueda de la raíz en lo popular que trae consigo el romanticismo. 15

La propia historia de México con sus héroes, conquistadores y conquistados, según sea su tendencia política de éstos y las convenciones de cada lugar en donde se va asomando el romanticismo, aporta su material a la imaginación de los dramaturgos. Al vivir la guerra de Independencia, guerra eminentemente popular, los dramaturgos se manifiestan en los dramas revelándose en una contundente lucha de clases. Como se ve en los diálogos El despertador y un oaxaqueño y Diálogo Ideal.

Cuando el romanticismo cobra igual furor en España y Francia, en México los dramaturgos se imponen a la tarea de guías del pueblo, revelando en melodramas grandilocuentes la pureza de los héroes nacionales en contraposición con los villanos extranjeros. 16

Tipos mexicanos y temas populares aproximan el teatro a la vida, muestran con mayor veracidad la realidad nacional. Este nacionalismo logró que personajes populares subieran al escenario interpretando cuadros satíricos y políticos.

El teatro y la política son factores similares que sirven para el buen o mal manejo de las diversas ideologías de los estados, porque los dos están dirigidos a la masa popular. 17

Cabe enfatizar que el teatro mexicano dentro del género fársico, fue el drama que sirvió de vehículo para llegar a la crítica política contra la tiranía del gobierno español y en contra de la intervención extranjera.

Esta es una característica tan peculiar del drama popular que, a lo largo de la historia, ha sido crítica de acontecimientos políticos, económicos y sociales.

Si se deseaba transmitir al público, cuestiones de tipo político, formas de vida, vicios sociales, etc. Era necesario recurrir y recrearse en el teatro popular. 18

Es por eso que el teatro popular que se desarrolló en México a principios del siglo XIX, logra la aceptación y participación del mismo pueblo provocando el canto, el baile, la risa, el ruido, etc. Se escenificaba no sólo para el divertimento de las masas, sino que participaba de manera concisa en los movimientos de la guerra y plasmaba a éstos en sus representaciones, haciendo una severa crítica de las clases pudientes.

Un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. 19

La denuncia del pobre contra el poderoso fue la principal constante en el drama popular, y los temas que se tocaban fue

ron los de la conquista española y la posesión de la tierra; temas que se encuentran en las obras El despertador y un oaxaqueño y La crítica de un hombre libre de autores anónimos. El pueblo oprimido, es depositario de los verdaderos valores de la nacionalidad y es por eso que reclaman sus derechos. Entre éstos, el de ser representado en el teatro con su verdad, sus costumbres, su ropa autóctona, su paisaje nativo y un lenguaje cotidiano lleno de expresiones pintorescas, también reivindica la sátira feroz y la caricatura grotesca de sus oponentes. Así como su antiautoritarismo y su antirracionalismo, tales son las características más importantes de este drama popular, que siempre es acompañado por la alegría y la locura más desbordantes; pero nunca deja de ser el drama de la crítica más hiriente y más movilizadora.

La crítica, la alegría y el humor ha sido una actividad vital y una actitud recurrente en la literatura de todos los tiempos; de las farsas arístofánicas, en la Grecia clásica; de las farsas atelanas en Roma a la picaresca española, del Siglo de Oro; del grotesco humor de la dramática inglesa; a la dramaturgia mexicana del siglo XIX se presenta el humor crítico de Don Joaquín Fernández de Lizardi acompañado de la picaresca mexicana hasta el teatro de carpa del siglo XX. 20

#### 1.5 Con el devenir de la Independencia nace un estilo

Desde la época de Lizardi, los dramaturgos populares recogen en sus obras chascarrillos, versos, refranes, adivinanzas, etc, y son llevados a los dramas en forma festiva, pero siempre crítica. Por supuesto que no podía faltar una de las prue

bas más humorísticas que se basa en los juegos de palabras llamados calambures y conocidos hoy en día como "albures". A través del juego de palabras y del humor irónico y satírico de lo político y de lo social, se manifestó la idiosincracia de los mexicanos, convirtiendo este lenguaje en un arma de venganza contra las clases altas.

En franca rebeldía contra el tradicionalismo extranjero, identificado al pasado y al despotismo, el género teatral mexicanista representa la primera victoria cultural nacional, a nivel auténticamente popular, y es cuna de varias generaciones de cómicos que impusieron una moda de dichos y caricaturizaciones típicas, extraídas de la calle y del campo; pero a los que daban su sello personal, influyendo sobre el habla, el estilo de vida y la conducta social. 21

Al manifestarse el teatro popular de manera anónima y majadera no debe verse como algo vulgar y pasajero, carente de estética propia. Por supuesto que creó su propio estilo lleno de calidad y, por el hecho de ser popular, se lo puede considerar de mala factura, sólo por que en las obras abundan los "pelados" y el autor gusta de examinar las condiciones del país con un amplio criterio sobre la realidad que refleja los aspectos de la vida humana, lo que para muchos es considerado como chabacano o de mal gusto.

La estructura de las piezas aparentemente es irregular a la estructura aristotélica, pero esto no significa que los poetas carezcan de gran imaginación y de un conocimiento de los medios

de producción teatral.

No es lo mismo el teatro popular que la chabacanería, por que el teatro popular está totalmente consciente de sus temas e ideas que van dirigidos hacia los aspectos político-sociales y que conserva una calidad crítica y escénica. Las chabacanerías son las que nos divierten y están carentes de profundidad, calidad y de elementos teatrales.

22

Indudablemente que los personajes fueron tipos sacados del pueblo, manejados con agilidad y destreza, con un lenguaje rico en curiosos neologismos, mexicanismos y giros populares, así como los dichos y los proverbios, que constituyen un verdadero acervo lingüístico.

La representación no estuvo precisamente en los escenarios, sino que se encontraba en las plazuelas, mercados, pulquerías y tablados al aire libre. El público permanecía de pie o sentado alrededor del espacio escénico y de los actores.

Este nuevo estilo implicaba el placer o la necesidad de ir, consciente o inconscientemente contra el "buen gusto" neoclásico, extraño al genio de la raza española. Lo que provocó en el público fue la risa castigadora, satírica y crítica que ha sido, desde todas las épocas, una forma de participación y opinión que no ha dejado de causar saludable purificación en el espíritu marginado de las clases populares.

El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, se lo de

bemos al teatro popular, que en todas las épocas de la historia del teatro y en México del siglo XIX se presentó como una poderosa fuerza motriz, en manos de los payos, los peladitos, los militares, los clérigos, los viciosos, etc. Estos personajes revelaron y revelan la realidad mediante una carcajada. 23

De lo dicho anteriormente se puede considerar que el drama popular de la época de la guerra de Independencia es más consistente, y además consiguió definir su propio estilo dentro del género fársico. De ahí lo realista de sus temas como real es la enfrascada lucha de clases, ricos versus pobres, presentando personajes típicos de la época y formas peculiares de su habla pintoresca. También existió una preocupación por que los textos ejemplificaran el pensamiento y las ideas de la Revolución francesa y hacían notar los cambios que se vislumbraban para entonces. El género fársico fue el vehículo de propaganda y difusión de esas ideas y, aunque resulte extraño, a pesar de la poca extensión de los textos, representan un material documental que reflejó un nuevo estilo del teatro mexicano, precisamente el estilo vernáculo que cambió la escena del teatro colonial a un teatro mexicano que nace en el periodo de la guerra de Independencia para continuar hasta el teatro de nuestros días.

El estudio de los elementos que caracterizan al drama popular será mérito de estudio y análisis en los capítulos posteriores.

## NOTAS

- 1 Manuel López Gallo, Economía política en la historia de México, Ed. "El Caballito", S.A. México, D.F., 1970, p.48.
- 2 Ibid., p.48.
- 3 Jacobo Chencinsky, Obras I-Poesías y Fábulas, José Joaquín Fernández de Lizardi. Estudio preliminar. Ed. Nueva biblioteca mexicana, UNAM, 1963, p.7.
- 4 Agustín Yañez, op. cit., p.XX.
- 5 Ignacio Merino Lanzilotti, El Teatro, Ed. ANUIES, México, 1972, pp.35-36.
- 6 Arnold Hauser, Historia social de la literatura y del arte, Ed. Labor, punto omega, Barcelona, España, 1985. p.253.
- 7 Ignacio Merino Lanzilotti, El Teatro, op. cit., p.35.
- 8 José Rogeiro Sánchez, Historia de la lengua y literatura española, Ed. Peninsular, Madrid, España, 1928, p.228.
- 9 Ubaldo Vargas Martínez, op. cit., pp.9-10.
- 10 Ignacio Merino Lanzilotti, El Teatro, op. cit., pp.36-37.
- 11 Ubaldo Vargas Martínez, op. cit., pp.10-11.
- 12 Enrique Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México 1538 - 1911, prólogo Salvador Novo, Ed. Porrúa, S.A. México, 1961, p.70.
- 13 Pascual Hernández. Leandro Fernández de Moratín, La comedia nueva o el café, Prólogo, Edición aumentada con notas críticas, Ed. Librería de Garnier Hermanos, París, 1892, p.87.
- 14 Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México" op. cit., p.VIII.
- 15 Ignacio Merino Lanzilotti, El Teatro, op. cit., p.38.
- 16 Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México" op. cit., p.VII.



- 17 Héctor Azar, Entrevista, Programa "Noche a Noche", Televisa, canal 9, 7 septiembre 1989.
- 18 Armando de María y Campos, El teatro de género dramático en la revolución mexicana, Ed. I.N.E.H.R.M., México, 1957, p.13.
- 19 Peter Brook, El espacio vacío, Ed.Peninsular, Barcelona, España, 1973, p.95.
- 20 José Agustín, Entrevista, "La transparencia creativa, por la voz de una generación", Radio UNAM, XEUN 860Khz AM, 13:00 hrs, 17 diciembre 1989.
- 21 Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México" op. cit., p.XI.
- 22 Héctor Azar, Entrevista, op. cit., s.p.
- 23 Ibid., s.p.

## 2. ELEMENTOS FORMALES DE LA FARSA

Para hablar de los elementos recurrentes que definen estéticamente a la farsa, es conveniente definir etimológicamente la palabra, que en latín se escribe "farta" y significa "relleno" y que, deformada por el lenguaje vulgar, originó la palabra "farsa".

Las fuentes de este género proceden de tiempos muy anteriores al teatro medieval en el que los histriones con frecuencia narraban entre sí sus alegres e indecentes historias originando escenas de carácter fársico.

En las narraciones de los histriones solía haber hechos de lo más variados de la vida urbana, chismes, anécdotas, que fácilmente daban argumentos para escenas cómicas. 1

Otra fuente que determina la naturaleza de la farsa, y sobre todo su carácter popular, son los juegos de carnaval en donde se llevaban a escena temas cotidianos de lo más variado como casamientos o sucesos de la vida urbana, así como piezas de carácter antieclesiástico que eran representadas satíricamente.

Todas estas escenas llevaban el nombre general de Fastnachtspiel (literalmente traducido, juego del martes de Carnaval). 2

En un desarrollo posterior, el "fastnachtspiel" pasa de juego de carnaval a un género teatral más definido, encerrando así sus propias reglas escénicas y dramáticas cimentadas en elementos satíricos y críticos que se manifiestan en los diálogos y en las escenas rústicas carentes de una producción solvente.

Pero los juegos carnalescos no sólo dieron origen a un nuevo género dramático, sino que engendraron el principio de la representación cómica, paródica, tan característica de los espectáculos de la Alta Edad Media. Sólo con el influjo de los espectáculos carnalescos puede explicarse la aparición de toda clase de asociaciones bobas que parodiaban los ritos eclesiásticos. ]

Ahora bien, los elementos que son propios a la farsa son los mismos que se emplearon en épocas críticas de la historia y que dieron como resultado un género fársico escrito por poetas anónimos salidos generalmente del pueblo.

Para comenzar con los elementos formales de la farsa, cabe aclarar que la descripción será a partir de la comparación misma de los elementos formales de la tragedia expuestos en La Poética de Aristóteles, que es la fuente primigenia de información para determinar la tragedia, y el drama en general.

## 2.1 La fábula

En La Poética, Aristóteles considera la fábula como el primer punto importante en la estructura de un drama; habla de

la imitación o mimesis de la acción o asunto de la tragedia; y establece que es precisamente la fábula quien imita acciones humanas, hechos reales, y no debe tener mezcla con narraciones, ni con otros géneros literarios o dramáticos.

La fábula o argumento o mito es la imitación (mimesis) de una acción (praxis) esforzada (real, histórica o mitológica), de cierta extensión, undad y completa en sí misma.

La acción representada en la fábula constituye el elemento básico de la tragedia. (Es más importante que los caracteres).

Porque la fábula se debe tratar de modo que, aun sin representarla, con sólo oír los acontecimientos, cualquiera experimente temor y compasión de tal desventura. 4

Al imitar hechos que quieren destacar, los dos géneros, tragedia y farsa se relacionan en el proceso de la concepción artística: es decir, en un proceso de aprehensión de imágenes artísticas que nos causan placer por parte de la tragedia y escozor, por la farsa.

La tragedia imita acciones esforzadas de personas nobles, reyes o héroes.

La tragedia es una reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, ritmo, armonía y métrica. 5

En la farsa se imita a las personas en situaciones violentas, absurdas e indecentes, en actitudes antiéticas; y cual-

quier personaje puede ser el protagonista, sin distinción de clase.

La farsa es, por un lado, la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que las reglas sociales nos tienen vedado; veremos a los personajes realizar con impunidad todo aquello que es ilícito. 6

Con respecto a las fuentes de la fábula, según Aristóteles, se escribieron sobre la historia de un pequeño número de estirpes o familias (como la de los Atridas o la de los Labdacidas) que les tocó vivir terribles desgracias. Las fuentes de las fábulas o argumentos eran sucesos de la tradición heroica, histórica y religiosa o mítica, muy conocidos del pueblo griego; y esas historias constituían un elemento importante para la tragedia.

Sin embargo, los poetas fársicos, también se apoyaron en las mismas fuentes tradicionales, pero también recurrieron a otras que no tenían relación con leyendas o mitos; sino a hechos muy cercanos e inmediatos a su realidad social, económica, y política. Y criticaban al sistema y a cualquier persona que merecía ser ridiculizada.

La farsa ridiculiza al individuo y el conglomerado social con un concepto fundamentado bajo la sencilla superficie con un burlesco ademán, crispado a veces, con un acento sarcástico. 7

## 2.2 Unidad de acción

Otro aspecto que nos refiere Aristóteles es la Unidad y la Extensión.

Aristóteles enseña que la fábula debe poseer cierta unidad y ser de cierta extensión... La obra dramática no debe ser ni demasiado grande ni demasiado pequeña. Una extensión pequeña pudiera estar de acuerdo con el precepto de la unidad, pero estaría en contradicción con el precepto de la belleza... La acción caracterizada por una extensión justa se compone de partes... El mínimo de partes han de ser tres: inicio, medio y fin. 8

A esta unidad se le conoce como Unidad de Acción, parte de un inicio, en el cual aparece el antecedente del conflicto o el planteamiento de éste, por el cual el público es informado de la transgresión y desorden cometido en el pasado; el medio es el desarrollo del conflicto en el presente y se caracteriza por el enfrentamiento de dos fuerzas opuestas o contrarias; y el fin es el desenlace de la obra, el cual se caracteriza por la resolución del conflicto y el restablecimiento del orden.

En la farsa la extensión de la fábula no siempre responde al principio aristotélico, a veces es muy larga y en ocasiones, por el contrario, muy corta; Sin embargo, las farsas alcanzan la unidad de acción, ya sean cortas o largas sus tres partes: inicio, medio y fin al igual que la tragedia.

La farsa persigue el escándalo, para lograrlo va a echar mano de todos los recursos posibles pa

ra "cargar de sentido" hasta el acto más trivial. Esta densidad mayor que posee la farsa sucede en el mismo tiempo y espacio dramático que cualquier otro género, aunque también se dé, con enorme facilidad, en la brevedad. 9

### 2.3 La trama

Siguiendo con la unidad de acción existe otro punto que no puede perder orden de importancia y éste es la trama.

Aristóteles señala que:

La trama o argumento debe reproducir la imagen de una acción sencilla y compleja; imitativa de las acciones y peculiar disposición de las mismas, la cual debe poseer una natural cohesión o conexión, al mismo tiempo que la relación de causalidad que entrama las secuencias y episodios. 10

Las partes de la acción configuran un todo dentro del lugar que se le señala en la acción total, de manera que cualquier trasmutación de la acción parcial alteraría o desajustaría el conjunto de la acción.

Con respecto a la trama de la farsa, ésta se compone también de una acción principal y varias secundarias. Sin embargo se da la transgresión de la unidad de acción, con lo que los procedimientos no son lógicos y se da como resultado un desorden en la unidad, otorgando así posibilidades de cambio de la acción principal con las secundarias, pero sin perder la verosimilitud y logrando así una fábula sencilla.

Fábula sencilla es la acción única, continua, coherente y unitaria. El cambio de fortuna se verifica sin peripecia (modificación de los acontecimientos) ni agnición (transición o cambio de la ignorancia al conocimiento que engendra amistad u odio entre los personajes). El desenlace resulta rá del progreso y desarrollo de la acción única.

11

A este tipo de trama es a la que responde la farsa en donde el castigo del personaje es a través del ridículo que le aclara sus transgresiones de orden natural, al tiempo que hace el recorrido de la acción, sin necesidad de que su actitud sea lógica.

Al igual que en la tragedia, las tramas de la farsa, inspiradas en historias verdaderas, están preñadas de ficción, en donde se enfrentan hombres reales a hombres no reales, es decir, vivos versus muertos o seres mitológicos; tramas de historias imaginadas y fantásticas en donde lo que es posible, y lo que no, se pueda creer. Sólo que la ficción de la farsa es mucho más exagerada.

#### 2.4 Unidad de tiempo y Unidad de lugar

Cabe señalar que Aristóteles sólo habla de la unidad de acción y no habla de las unidades de lugar y tiempo, aunque estas se desprenden de la acción misma.

Se supone que las unidades de tiempo y lugar proceden de Aristóteles, pero tal suposición no es exacta. (Lodovico Castelvetro, crítico italian)



no de los años 1570, es el responsable de la primera formulación de las tres unidades; "El tiempo de la representación y el de la acción representada deben coincidir exactamente (...) y el escenario de la acción debe ser siempre el mismo" equivocadamente le atribuyó la idea a Aristóteles e inició una controversia que continuó durante varios cientos de años). El no hizo mención de la unidad de lugar y su única referencia al tiempo es la siguiente: "La tragedia trata de desarrollarse como máximo en una sola revolución del sol o apenas excederla." 12

Por eso las representaciones se planteaban con la duración de sol a sol y la acción no debía abarcar más de un día, manteniendo la duración temporal en esos límites.

Al hablar de la unidad de tiempo que maneja el poeta fársico, siempre existen transgresiones al manejar tiempos largos o cortos, alterando el tiempo aristotélico y otros tiempos como el climatológico y cronológico.

Lo que se puede mencionar de la unidad de lugar es que también es transgredida por el poeta fársico por llevar la acción y el conflicto a varios lugares y no se limita a un sólo espacio, sino que, por tanto, existen cambios de escena en lugares cercanos del espacio principal o lejos de éste. Lo que no sucede en la tragedia en donde las representaciones debían atenerse a los límites del espacio principal.

## 2.5 Pensamiento o idea

En la farsa, como en la tragedia, se parte de un pensamiento, de una idea primera, de un tema. No hay drama sin tema,

del cual se desprenda el conflicto que desarrollan los personajes que hablan, actúan y representan por medio de acción y diálogos.

El pensamiento o idea central (dianoia) de la obra, núcleo ideológico del personaje según su carácter, es la fuerza que desarrolla la acción y determina el tema. 13

El tema lo desarrollan los personajes a través de un conflicto que nace de los personajes: protagónico y antagónico, que han transgredido un orden ético o social y piensan que han actuado dentro de lo justo.

En el drama, como en la vida, cualquier tipo de conflicto, de cualquier ser humano o personaje, se sucede en relación con su medio exterior; des de el conflicto de carácter ético, íntimo o espiritual -porque la ética y el espíritu manejan también individualmente valores o códigos sociales-, pasando por el conflicto de carácter moral -con los hombres más próximos o con las corrientes de pensamiento más universales-, hasta el conflicto de carácter personal -con sus semejantes más inmediatos. 14

## 2.6 Los caracteres

Es propio del poeta trágico o farsico dar a cada personaje el carácter que lo define de principio a fin de la obra. Mismo que debe manifestarse por medio del discurso y de las acciones de cada personaje.

Los caracteres casi siempre se reducen al carácter propio de los hombres esforzados y al de los hombres de baja calidad. El carácter de los hombres hace que sus acciones sean tales o cuales. Los hombres son tales o cuales por su carácter.

15

Para Aristóteles el carácter de los personajes debe poseer cuatro condiciones: bondad, conveniencia, semejanza e igualdad. Estos cuatro elementos tan importantes para la tragedia, se manifiestan en la farsa de una manera diferente, al crearlos presentan alteraciones de las condiciones naturales y sociales.

No se halla doctrina, ni ejemplo con que se pueda sanear este abuso tan contrario a la naturaleza y a las reglas de la farsa, que como tiene diverso fin que la tragedia y diversas calidades, ha de tener diversos los asuntos y a las personas. Fuera de que la mayor parte de los lances que se fingen suceder en nuestras farsas a personas reales, que aparentan lo natural y lo verosímil. Y propios sólo, como se dice, de reyes de comedia, no de reyes verdaderos, cuyo carácter no es compatible con lo que allí nos representa el poeta. 16

Los caracteres fársicos a menudo no respetan la trayectoria referente a su historia, pero al igual que en la tragedia, el carácter además de guardar semejanza con la idea, la fortalece.

## 2.7 La catarsis

En la representación de la tragedia clásica se provocaba un efecto en el público llamado catarsis. El teatro Griego en

señaba que el logro del equilibrio, una vez cometido el error trágico, sólo podía conseguirse mediante el dolor y el sufrimiento y por esta expiación conseguir la purificación y el nuevo orden en el mundo.

Aristóteles sitúa al teatro griego como fundamento de la educación humana, elemento de importancia básica en la vida social de los griegos. Porque el temor y la compasión, fines primordiales de la catarsis, siempre arrastraban hacia la moralización del pueblo. 17

Al igual que la tragedia, sólo que de manera diferente, la farsa también libera al hombre de sus pasiones y de sus sentimientos de culpa a través de la risa, provocada ésta por los deseos reprimidos, tales deseos los liberamos cuando los personajes hacen en el teatro lo que nosotros, los humanos, no nos atrevemos a hacer en la vida común.

la farsa libera una energía catártica porque antes ha ido aglutinando imágenes que desenmascaran nuestra idea de "realidad", desmitifican a las instituciones, desnudan nuestros más ocultos deseos, denuncian la mentira... ironía, buria, es carno y una gran economía de medios. 18

Por todo lo anterior, se puede decir que la farsa es un paralelo de la tragedia pero con un tratamiento diferente. La tragedia excita a las lágrimas, la farsa, a las carcajadas. - El exceso de las desgracias de reyes mueve a la tragedia por

temor y por compasión; y el exceso de los vicios y defectos de personajes comunes mueve, en la farsa, a la risa y alegría. En una y otra parte de cada elemento dramático, los efectos trágicos y fársicos tienden a un mismo fin, que es provocar en el público la catarsis; es decir, la emoción estética.

## NOTAS

- 1 Boidazhiev, et. alt, Historia del teatro europeo. Edad - Media y Renacimiento, Tomo 1, Ed. Teatro y Danza, La Habana Cuba, 1976, p.96.
- 2 Ibid., p.96.
- 3 Ibid., p.97.
- 4 María Andueza, Análisis de obras de teatro. 1, Ed. EDICOL, México, 1979, p.81.
- 5 Gustavo Torres Cuesta, (Apuntes) "Seminario de Teoría y Composición Dramática", Facultad de Filosofía y Letras", UNAM, 1984.
- 6 Claudia Cecilia Alatorre, Análisis del Drama, (Cita a Luisa Josefina Hernández), Ed. Gaceta, UNAM, México, 1986, p.116.
- 7 Edward Wright, Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión, Traducción Margo Glanz, Ed. Fondo de Cultura Económica, (colección popular) México, D.F., 1973, p.52.
- 8 María Andueza, op. cit., pp.87-88.
- 9 Claudia Cecilia Alatorre, op. cit., p.112.
- 10 María Andueza, op. cit., pp.93-94.
- 11 Ibid., p.94.
- 12 John Howard Lawson, Teoría y Técnica de la Dramaturgia, Ed. CUEC, Area-Guión, No.10, México, 1986, p.28.

- 13 María Andueza, op. cit., p.106.
- 14 Virgilio Ariel Rivera, La composición dramática, Ed. Gaceta, S.A., colección escenología, México, 1989, p.64.
- 15 María Andueza, (cita a Aristóteles), op. cit., p.115.
- 16 Gustavo Torres Cuesta, (apuntes), op. cit., s.p.
- 17 María Andueza, op. cit., p.50.
- 18 Claudia Cecilia Alatorre, op. cit., p.119.

### 3. LOS ELEMENTOS FORMALES DE LA FARSA POPULAR EN MEXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

Con la guerra de Independencia los mexicanos desecharon el régimen impuesto por los españoles, obteniendo cambios importantes para el país en lo político, económico y social; acentuando lo auténtico mexicano como son sus tradiciones, costumbres, problemas, ideologías, etc; todo esto se encaminó a un solo fin: el nacionalismo.

El teatro mexicano, para entonces, no podía seguir contemplando al teatro español, tenía que crear su propio teatro y dotarlo de un carácter nacional, desde lo político hasta lo social, con el objetivo de mejorar el nivel de vida que el pueblo pretendía alcanzar.

Años de la vida mexicana, en la que el pueblo y el público han visto confundir frecuentemente sus significados, en ese binomio infraestructural expresado en los espacios donde la vida se manifiesta para que sea aprehendida -re-presentada- por la acción teatral y, desde el foro, devolver la al pueblo de donde salió con el propósito de que la reincorpore nuevamente a su vida para que la comprenda y la rectifique, en el superior interés popular de entender lo que pasa ante sus ojos y sus oídos y con ello aspirar a mejores formas de vida. El triángulo equilátero: sociedad, política y teatro es inmanente. 1

En este estado de reacomodo nace un teatro de carácter popular que tira sus dardos a los aspectos político y social por



los que cruza en ese momento el país y reafirma su sentido nacionalista con críticas, opiniones, propuestas de cambios y hasta soluciones políticas; todo, siempre y cuando sea a través de una sátira feroz que desenmascare a los gobernantes, que vaya por el camino de una verdad demasiado cruda la más de las veces.

Precisamente en el seno del pueblo es donde nace este teatro fársico popular y su misión fundamental era la de informar y explicar conceptos que la gran mayoría no entendía o no conocía, por ejemplo: qué era la insurrección, la monarquía, la libertad, la constitución liberal, Iturbide o el nuevo sistema político y otra serie de inquietudes que ignoraba el pueblo. Pero poco a poco el poeta fue informando al pueblo y motivado por la libertad de expresión, a manera de diálogos dramatizados, contó las hazañas históricas de la guerra de Independencia con el fin de politizar al lector.

Algunos escritores, empeñados en narrar y comentar los recientes acontecimientos, abandonaron la ficción, sacrificaron los principios de la estética y se dispusieron a producir una literatura circunstancial de ocasión, con un carácter y un valor más inmediato. 2

El medio para difundir los diálogos, era a través de los periódicos locales, éstos eran "La Gaceta" y "El Diario de México". En estos diarios se publicaban diálogos que contenían noticias de lo político y lo social del momento y se divulga-

ban de manera anónima.

Las proclamas, los sermones y los diálogos fueron las antiguas formas literarias que se reactivaron en este estado de mudanza y reacomodo. (...)

La prensa también se utilizó con esta finalidad, y quizá formó el instrumento de difusión más importante. 3

Ante otras formas literarias de utilidad comunicativa, en este periodo de transición y ruptura, el diálogo fue el de mayor popularidad, quizá porque representó el medio ideal de comunicación. Heredero de una vieja sensibilidad verbal, activó y exhibió el propósito politizante de los escritores.

Sin embargo, el uso que se le dió no fue deliberado, su estructura precisa y fundamental facilitó la divulgación y explicación de las ideas y los conceptos políticos. Los aspectos de su formato contribuyeron también a su popularidad.

Los diálogos pretendieron ser una especie de publicación callejera, dirigidos principalmente, a un tipo de lector de extracción baja. 4

Como es sabido, buena parte de la población no sabía leer, entonces los diálogos les fueron escenificados y representados en lugares públicos, como plazas y entradas de templos.

Estos textos de carácter popular hacen su aparición en la escena por primera vez en la calle fuera de lugares apropiados para estos fines como

las iglesias y los teatros. Se representaron en plazas y calles. Y estos eran lugares apropiados para difundir ideologías de tipo político, económico y social. De acuerdo al partido que se apoyara, convirtiéndose los asuntos del estado en lucha de clases y los asuntos religiosos en asuntos de política. 5

Insurgentes y realistas, como más tarde conservadores y liberales, se disputaban el poder y, a través del diálogo propiciado por los periódicos, trataban de hacer prevalecer sus ideas.

Así, surgieron infinidad de periódicos, sobre todo insurgentes, con lo cual el periodismo adquirió madurez y popularidad. (...) entre los dos bandos contrarios -españoles y criollos se entabló una batalla ideológica. 6

Multitud de dramas fueron representados o publicados para ayudar a la tarea de proselitismo; y su lenguaje sencillo y pícoso que les daba un estilo propio, era vehículo eficaz de las ideas que proclamaban.

Se imitó, en un estilo costumbrista, la conversación coloquial y el lenguaje prosaico, y se revivieron escenas cotidianas, principalmente con personajes populares. El uso adecuado del habla ofreció una mayor penetración en el lector y facilitó la labor de proselitismo. 7

Las historias que se narraban en los diálogos eran muchas veces de difícil comprensión para el pueblo, el cual era en su

mayoría analfabeta; entonces se contrataban a actores para que desarrollaran las historias a través de una actuación realizada de manera rústica, pero directa, para propagar las ideas de carácter político.

Existían una:

especie de juglares que en diez minutos contaban historias de bandidos o de santos y al terminar ofrecían copias impresas de sus relatos. Los diálogos presentan un carácter distinto. 8.

Es por ello que los diálogos que se escribieron durante la guerra de Independencia son verdaderas piezas teatrales y merecen ser objeto de estudio por el gran valor que muestran los elementos que los constituyen como obras dramáticas, y por las circunstancias que rodearon las representaciones que se dieron en aquel tiempo. Sólo que, esta vez nos ocuparemos del análisis de la estructura que los conforma, con el fin de poder mostrar que poseen un nivel de calidad dramática, y que crearon así - una farsa popular mexicana que se dió de manera tosca por las condiciones, pero infalible en su cometido: intruir al pueblo mexicano.

Para la identificación de los elementos estructurales se escogieron diferentes textos de la época de la Guerra de Independencia:

Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles. El despertador y un oaxaqueño. Ambos de autores anónimos, recopilados por José Rivera en el libro Diá-

logos de la Independencia. También se utilizaron los diálogos de José Joaquín Fernández de Lizardi, Diálogo Ideal y El muerto y el sacristán, primera y segunda parte, recopilados por Ma. Rosa Palazón Mayoral e Irma Isabel Fernández Arias en la edición UNAM. Obras completas. Folleto X.

Por otra parte, se analizarán a sí mismo dos obras de una extensión mayor, para mostrar que no sólo en los diálogos se pueden detectar los elementos formales. Estas obras forman parte del acervo literario de Don José Joaquín Fernández de Lizardi y son: El negro sensible, que se localiza en Obras completas II, UNAM. y La tragedia del padre Arenas en Obras completas X. UNAM.

### 3.1 La fábula

Se dará inicio al análisis de los elementos formales de la farsa popular de principios del siglo XIX, a partir de la fábula.

Como se señaló anteriormente, la fábula para Aristóteles, es el alma de la tragedia y no podía ser menos en la farsa popular, que imita acontecimientos sociales, políticos y religiosos, en manos de hombres comunes y corrientes, imperfectos y ridículos de la época de la guerra de Independencia.

En el campo de la política, hay fábulas de carácter histórico con personajes de la época, como es el caso de José María Morelos y el Padre Arenas en los diálogos El despertador y un

Oaxaqueño y La tragedia del padre Arenas. Acontecimientos y personajes que fueron evocados durante la guerra de Independencia.

El primero se escribe a la entrada de Morelos a la ciudad de Oaxaca en 1812 y su fábula es sencilla: Morelos llega a la ciudad de Oaxaca con el plan de avivar en los indios el interés por su patria, haciéndoles ver que los españoles los han despojado de ella, manteniéndolos en la pobreza y la ignorancia, sobre todo en sus derechos como mexicanos.

En el segundo diálogo, también la fábula es sencilla: es un sacerdote apellidado Arenas, que es invitado por el Rey Fernando VII de España, para que lleve a cabo una conspiración en contra de la Independencia de México, es sorprendido por el pueblo mexicano quienes lo ejecutan, quedando claro que los conspiradores españoles fracasaron en su intento por recuperar el gobierno del país.

En estas dos fábulas de carácter histórico se da una visión extensa de la sociedad de la época y de los hombres inmersos en la política que apasionaban al pueblo de México.

Oaxaqueño:(...) Yo me retiro a ver si en la ciudad puedo hallar entre tantas gacetas, aunque sea un octavo de papel que indique excomuniación contra Pepe Botellas; porque este hombre es malo, y siendo los americanos buenos, como lo son, no es regular que a éstos y no a aquél se les pongan excomuniones. 9

José Napoleón Bonaparte fue presa fácil del escarnio de los poetas populares de entonces al exponerlo como un vicioso y como un corrupto. Pero no sólo se ocuparon de él, sino también, de los clérigos corruptos que intervenían en los movimientos políticos del país.

Morelos: Todavía hay muchos dormidos (...) y temo causarles la muerte con mi presencia, porque es regular no la lleven bien con los efectos lastimosos del ataque pasado.

Oaxaqueño: No, señor, que muchos estiman a usted (...); pero como el gobierno de España por espacio de 293 años nos han tenido privados del uso de nuestras potencias y hasta de los sentidos corporales, de aquí es que nos halle usted semisópticos; y como el señor obispo y muchos eclesiásticos nos tenían aterrados con censuras, hasta que usted, como otro Teodoro, las desbarató. 10

Todo este tipo de reflexiones expresadas en voz de los indios son las que causan gran escozor y no sólo en el campo de la política, sino también en el campo religioso. En éste existen conceptos que los indios defienden y protegen por el mal manejo que criollos y españoles le han dado a la imagen de la Guadalupeana como sucede en Diálogo Ideal, de Fernández de Lizardi. La fábula es sencilla: es un pasaje de la vida de Juan Diego, el cual se encuentra indignado por la tibieza que entonces se notaba en México por el culto y la carencia de obsequios que se le daban a María Santísima bajo la imagen de Guadalupe, convertida en un estandarte por los insurgentes.

La imagen de la Virgen de Guadalupe es para los indios me  
xicanos un símbolo, que, desde la colonia, se convirtió en un  
mito que, con el paso del tiempo, forma parte de la tradición  
popular y a la que se venera desde entonces.

Esta piadosa tradición transmitida de padres a  
hijos respecto a la imagen que se venera en el -  
Santuario (...), Los fundamentos de esta tradición  
reposan en datos idénticos a los que han servido  
para esclarecer algunos hechos de remota antigüe-  
dad, es decir, las pinturas simbólicas de que los  
indios se servían para consignar los acontecimien-  
tos importantes, los cantos populares y las rela-  
ciones de personas que vivían en una época inmedia-  
ta al tiempo que ocurrió el suceso. 11

No sólo es preocupación la falta de veneración a la Guada-  
lupana, para Lizardi, sino que utilicen la imagen como símbolo  
patrio formando la bandera insurgente, hecho consumado en Ato-  
tonilco el 16 de septiembre de 1810.

Juan Bernardino: Cállate, hijo,  
que a luz de la verdad  
fuerza es quedar convencido.  
¡Ah, México cruel, ingrato,  
falso religioso, impío.  
En ti los pobres sin duda  
dan el ejemplo a los ricos  
de piedad y gratitud  
en los exteriores signos!  
En una triste accesoria,  
en un infeliz cuartito  
de casa de vecindá  
hay pechos agradecidos,  
al mismo tiempo que faltan  
en las casas de los ricos. 12



En el campo social se dan ambientes pintorescos de la vida en la ciudad, con sus habitantes, y los diferentes intereses creados por los partidos en pugna, insurgentes versus realistas. Este enfrentamiento se entabla en el diálogo El desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles. La fábula es sencilla, en donde una india tortillera y su marido ignoran la historia de su patria y de su raza, los cuales son engañados por un dragón (soldado español) que se encuentra de campamento en la ciudad, quien aprovechándose de la ignorancia de los indios, les hace ver lo que le deben los mexicanos a los españoles.

María: ¿Pues dígame que le robo, y que le tengo que agradecer a usted ni a nadie?

Dragón: Yo te lo diré; primeramente como te hago ver me robas las tortillas que me dejaste de dar, sólo porque ves que hay mucha tropa que come en el campamento, y en segundo lugar les haré ver - que tienen mucho que agradecer no sólo a mí, sino al rey, al virrey y a mis compañeros, y a todos los que han venido y han nacido aquí desde la conquista. 13

Lo que se hace notar de manera contundente en este diálogo, es la posición ideológica conservadora en contra de la liberal.

Dragón: Yo le voy a decir aunque en compendio, porque éste es asunto muy largo, y se necesitaban muchos días y mucho talento para poderseles explicar todo muy por menor de modo que lo pudieran entender; y por esta razón para conformarse con el vulgo ignorante, se han valido muchos escritores

en estos días de dar a luz unos papeles de propósito faltos de erudición (aunque ésta a ellos les sobra) con unos nombres que llaman la curiosidad como el Diálogo patriótico, Mariquita y un soldado, el lancero y el indio y otros muchos con el fin de sacarlos de los errores que el cura Hidalgo ha querido introducirles, y porque siendo papeles de a medio y de a real puedan los pobres comprarlo. 14

De esta manera el empecinado dragón dará noticia, tras noticia de lo que los indios le deben a los ibéricos.

Por otra parte, Lizardi retoma acontecimientos de la vida social en manos de personajes comunes y corrientes. En el texto El Diálogo crítico, compuesto por una fábula sencilla y dividido en dos partes, trata precisamente de un acontecimiento ilógico, en donde un muerto decide venir al mundo de los vivos para pedirle cuentas al sacristán del pueblo de las condiciones y estado actual de su mujer, éste investiga y le da razón de la viuda, que ahora goza de la herencia y de lujos dejados por el muerto con hombres jóvenes y guapos.

Muerto: (...) Oye, dime, ¿estuviste en mi casa?  
 Sacristán: Esta tarde fui a traer los candeleros.  
 Muerto: ¿Y qué hace mi mujer? ¿La pobrecita está muy fatigada y sin consuelo?(...)  
 Sacristán: No tema usted eso, porque según yo vi, muy de otra suerte piensa la señorita (...)  
 Muerto: Si me amaba la pobre con extremo.  
 Sacristán: Con más, en el velorio vi trataba a cierto joven. (...)  
 Muerto: ¿Y qué extremos le viste?  
 Sacristán: Una friolera: tomando chocolate solos ellos en un rincón, y lejos de las velas,

vi que le daba, sí, muchos consuelos,  
 los que ella cariñosa compensaba,  
 pues se dejaban oír algunos truenos  
 Muerto: ¿Cómo de qué cosa  
 eran los truenos?  
 Sacristán: Nada, sólo besos. 15

Es precisamente en este diálogo El muerto y el sacristán en donde se ven varias transgresiones ético-sociales de la vida diaria del México de la época dramatizados por Lizardi, lo que también sucede en otras obras de autores anónimos.

### 3.2 Unidad de acción

La fábula de la farsa popular de principios del siglo XIX, está compuesta de las tres partes planteadas por Aristóteles: inicio, medio y fin, dando éstas la unidad de la obra por medio de una extensión corta, pero completa.

En el inicio, las obras plantean también, una transgresión antecedente a la acción, como en el caso de la tragedia, y ésta es de tipo ético, social, económico, político o religioso en su gran mayoría. El desarrollo del conflicto en estos textos, al igual que en la tragedia, se da en tiempo presente y lleva al protagonista a un clímax sin el "pathos" de la tragedia, por lo que lo lleva a un ridículo desmesurado y así desenlaza la acción en un final que produce una enseñanza de tipo ideológico, por ejemplo:

**Despertador:** Vaya usted amigo, no hay que volverse a dormir con los criollos chaquetas, porque éstos son peores que los gachupines. 16

Los conflictos planteados en los textos son a menudo enfrentamientos entre conservadores y liberales, españoles y mexicanos, religiosos y civiles, esposos ante sus mujeres. Tales conflictos nos dan una idea de lo que acontecía para entonces en el país y los autores, por medio de sus textos, informaban al pueblo de los diversos asuntos en que se inspiraban.

De los conflictos más ejemplares son aquellos en los que constantemente están enfrentados, en una lucha ideológica, españoles y mexicanos. Y se puede ratificar en el diálogo Desengaño a los indios... en donde los iberos se empecinan en convenir de lo que debemos a los españoles el gran número de habitantes de la ciudad de México.

**Dragón:** Ya verán por ahí si les tuvo o no cuenta se conquistara México, y si nos deben mucho a los españoles (...). Para mantener a tantos individuos y tanta grandeza ¿cuántas serían las pensiones y tributos que sufrirían los pobres indios? (...) Si, pues tributaban de todo cuanto tenían, producía y había en sus tierras, de modo que algunos pagaban el tributo hasta en piojos (...) pues decía Moctezuma que para que no estuvieran ociosos y reconocieran el vasallaje los pobres y los enfermos, pagaran el tributo aunque fuera en piojos y esta era la causa por la que andaban en cueros, pues apenas les alcanzaba el tiempo para poder ganar lo que habían de tributar. 17

En el desarrollo del diálogo se siguen presentando estos ataques políticos y sociales que son manejos de los realistas. Ahora veremos la contraparte de los liberales en el diálogo - El despertador y un oaxaqueño, en donde el conflicto radica en mantener los ideales libertarios por los que el pueblo mexica no había luchado durante tantos años.

Morelos: (...) La virtud eminente de aquel celosísimo testigo ocular de las violencias, de las desolaciones, de las atrocidades cometidas en aquellas conquistas le constituyen superior a toda atención. ¡Que desorden se vió jamás igual al de aquel siglo! Disputaban indios y españoles ventajas en la barbarie; éstos, porque trataban a los indios peor que si fuesen bestias (...) El oro de los indios no tiene pobres. No es esto lo peor, sino que enriquece a nuestros enemigos (...) para ellos cavamos nuestras minas, nuestros tesoros.

18

En estos dos ejemplos es clara la rivalidad entre españoles y mexicanos, y durante el desarrollo y el final de las -- obras, tratarán de convencer al pueblo de sus ideales políticos.

Otro tipo de conflicto es el de carácter religioso, que se localiza en Diálogo Ideal, en éste se plantea una situación -- afectuosa y devota por parte de Juan Diego quien no acepta la falta de respeto al culto de la Guadalupeana, al no ser venerada por los españoles y los ricos mexicanos. Juan Diego plantea que antes se le construía un nicho en todas las casas y ahora

ni siquiera eso, sino que hasta la toman como un símbolo político, convertido en estandarte.

Juan Diego: Mirosté: en el novenario,  
que se hace por ser preciso  
recordar a los indianos  
tan celestial beneficio  
no ponen ni una cortina,  
ni siquiera un farolito,  
ni virgen en los balcones,  
de medios pobres y ricos,  
a pesar de que los tienen,  
por este ligero signo  
de gratitud, mil indultos  
por la Iglesia concedidos. 19

Sin lugar a dudas, a Lizardi se le hacía un acontecimiento bárbaro, por su fervor guadalupano y su fe depositada en el pueblo, quien con retazos de tela y madera construía en sus humildes casas un nicho a la Virgen de Guadalupe mientras que los que ostentan el poder, no sólo ya no le rendían homenaje sino que manipulaban la imagen de manera política, esto particularmente por parte de los independentistas guiados por el cura Miguel Hidalgo.

Por lo que respecta a los conflictos de carácter social, tenemos en el diálogo El muerto y el sacristán un asunto inverosímil, en el cual, aparece un muerto en la iglesia, quien busca al sacristán para que le informe sobre el estado actual de su mujer y al herencia que le dejó. El sacristán es el pivote para contraponerlo primero con la esposa, que hace malos manejos de los bienes heredados, y después con el albacea, en -

años atrás amigo del difunto, quien también dispone de los bienes y hasta de la mujer.

Muerto: Y se acuerda de mí.

Sacristán: Cada momento

Por cualquier cosilla, si se ofrece,  
 rajan a usted los dos de medio a medio  
 "Mis palabras, dice ella, no le ofendan":  
 pero su natural era bien recio,  
 malos ratos me dio, Dios lo perdone:  
 lo hacía la edad, el pobre ya era viejo;  
 con eso era mezquino el angelito,  
 celoso, impertinente, majadero,  
 ya lo pedía la tierra; si, ya estaba  
 desaliñado, sucio, gargajiento...  
 ¡Jesús, qué asco! ¡Jesús! No se me acuerda  
 lo que pasé con él, ya está en el cielo."  
 Y luego sigue el otro...

Muerto: Calla, calla;

mira tú, ¡qué mujer!, ¡mira qué perro!  
 ¿Cómo no se enfadaba la puercona  
 con mi casa, mi mesa y mi dinero? 20

En estas farsas populares, se ha respetado la unidad de acción con sus tres elementos que la constituyen: inicio, medio y fin. Así, la función que tiene el conflicto en estos textos es la de reflejar las luchas externas e internas por las que atravesaba el país en el periodo de la guerra de Independencia, y los asuntos sociales y religiosos que se prestaban a la crítica y hasta la sátira popular.

### 3.3 La trama

Es un elemento que contribuye al orden y funcionalidad de la unidad de acción, dándole un nexo a la acción principal con

las acciones secundarias sin perder su propia cohesión. La trama de los diálogos en estudio es sencilla, esto es, que parte de una acción principal, continua y única que entrelaza los personajes y sus acciones. Esto con el solo fin de mantenerse estática, pero bien ensamblada, de tal forma que no sea alterada y no perder así el hilo conductor de la acción.

La trama del diálogo El muerto y el sacristán es sencilla y las acciones secundarias, que se suceden, no causan ningún enredo, es clara a pesar de las inverosimilitudes. La historia nace de dos hombres, uno vivo y otro muerto, que manejan la acción principal estática y única durante la obra y son los que remarcan el desorden ético-social provocado por la viuda, sin que se pierda el hilo conductor.

Muerto: Bueno, bueno  
 me doy por satisfecho. Dime, amigo,  
 ¿mi mujer se ha casado?  
 Sacristán: Dicho y hecho.  
 Buena estuvo la boda a lo callado;  
 y aunque se ha diferido su festejo  
 para de aquí a seis meses, sin embargo,  
 hubo espléndida mesa y gran refresco. 21

En los diálogos El despertador y un oaxaqueño y Diálogo - Ideal, se conforman de tramas sencillas en donde la acción va a cargo de los protagonistas, en el primero, Morelos y en el segundo, Juan Diego. Estas dos tramas tienen la singularidad de que los antagonistas no aparecen en la obra, sino que son referidos o mencionados por sus transgresiones cometidas en el



pasado, y es por esta ausencia que los poetas se burlan de sus adversarios exponiéndolos al ridículo ante sus adeptos.

En los dos diálogos se hace crítica a los problemas políticos y religiosos de la época, lo que señala que las tramas fueron concebidas de una manera inmediata, realista y detallista en las costumbres y tradiciones populares.

Juan Diego: Ya te lo acordarosté,  
 que habrá cosa de tres siglos  
 yendo yo por Tepeyac,  
 el madre del Dios divino  
 me los buscó cariñosa  
 y me los envió al obispo  
 con on mensaje en que dice  
 que quiere que en aquel sitio  
 se le fabricase on templo  
 para quedar de contino  
 haciéndoles mil finezas  
 a los indianos sos hijos; 22

En Desengaño a los indios..., la trama también es sencilla, clara y realista, construida con una sola acción de carácter costumbrista, con personajes tomados del pueblo con sus vestimentas típicas y sus oficios bien detallados, se inclina hacia lo verosímil, haciéndose coherente y unitaria.

Por lo contrario, La tragedia del padre Arenas está constituida por una trama denominada compuesta y no sencilla como la de los diálogos, ya que está conformada por la acción principal y las acciones secundarias que se entremezclan con la primera, provocando una culminación y un final más elaborado en donde llegan a desenlazar al protagonista con la destruc--

ción. El personaje que representa al padre Arenas no alcanza el "pathos" trágico, sino más bien, una pena llena de desventuras y apuros. Al llegar su destrucción ésta no es trágica, si no ridícula y festiva por estar el personaje lleno de vicios y defectos.

Comisionado: ¡Oh, qué piadosos señores!  
 ¡Bien haya su religión!  
 Pero si se me lograra  
 mi grande empresa algún día,  
 mil frailes fusilaría  
 y a ninguno degradara.

Fanatismo: A continuar decididos  
 estamos todos, señor.

Fraile: Viva el español  
 muertos, pero no vencidos.

Comisionado: La piedad americana  
 que viva también diremos,  
 pues con ella venceremos  
 CUANDO NO FUERE HOY, MAÑANA. 23

Otro elemento que caracteriza a esta trama, son las alegorías retomadas del auto sacramental. Las alegorías del texto son personificaciones de los vicios capitales y están aliados al padre Arenas para que consume la conspiración contra el gobierno mexicano.

Comisionado: y vos, Fray Fanatismo reverendo,  
 ¿qué de cosas hareis?

Fanatismo: Soy estupendo.  
 Haré mil maravillas auxiliado  
 de tanto fraile honrado,  
 que predicarán listos  
 con sables, con pistolas y con cristos  
 a la gente vulgar y a la canalla,  
 que está el cielo irritado

con ellos por haberse separado  
de nuestra madre España,  
seducidos con maña  
por los independientes, 24

La manera como trata Fernández de Lizardi las alegorías no es precisamente como en el auto sacramental de la Edad Media, que tenía la particularidad de ser serio y evangelizador, sino más bien, presenta alegorías de vicios, impregnadas de sarcasmo e ironía en contra del pueblo mexicano y que, al igual del padre Arenas, fracasan en su conspiración y sucumben. Las acciones secundarias son llevadas a cabo por estas alegorías y precisamente son sus acciones las que le dan una continuidad fársica a la obra.

#### 3.4 Unidad de tiempo

Para precisar la unidad de tiempo en los dramas, es necesario no perder de vista las indicaciones que dan los poetas en las acotaciones y principalmente en los discursos de los personajes, ya que en estos se encuentra información al respecto.

Para que resultaran eficaces estos dramas, la acción debía ocurrir en un mismo día, y así retener la atención del lector o espectador, por eso los problemas que se planteaban tenían su solución en la misma tarde o mañana en que se habían planteado. Tal es el caso del diálogo El despertador y un oaxaqueño y del Desengaño a los indios..., en el primero la acción se desarrolla a medio día y, momentos después de haber conversado

Morelos con el oaxaqueño, dan fin a sus asuntos. También se desprenden fechas que nos sitúan en la época de la Guerra de Independencia.

Morelos: Hoy hace dos meses que entré a esta nobilísima ciudad, en 25 de noviembre, cabo de años en que entraron las tropas españolas devastadoras del reino, en la decantada conquista de Cortés. 25

En el segundo diálogo la acción también se desarrolla a medio día, pero esto se deduce por comentarios de los personajes sobre la necesidad cotidiana de comer y es por eso que, en este diálogo, se puede determinar que el tiempo en que se desarrolla la acción es lo que dura una plática común y corriente mientras el dragón compra tortillas.

En Diálogo Ideal la acción es trasladada a la época en que se revela la Guadalupana a Juan Diego aunque fue escrita en 1812 se refiere a los acontecimientos de su creación. Lizardi relaciona las dos épocas por medio del milagro Guadalupano para criticar a los irreverentes.

La acción transcurre en la tarde en que Juan Diego platica con su tío Juan Bernardino, respetándose la unidad al no alargarla por un espacio de días o meses, como sucede en El muerto y el sacristán. En este diálogo existe una transgresión de la unidad de tiempo pues la acción se lleva a cabo en dos partes, la primera de tarde y la segunda de noche, y hay seis meses de

distancia entre una y otra.

Hasta ahora la unidad de tiempo ha sido respetada en prácticamente todas las obras que hemos examinado sólo en El muerto y el sacristán la acción es fraccionada en dos partes. Pero en el caso de La tragedia del padre Arenas, obra más compleja, las transgresiones se repiten varias veces y además hay un salto hacia el futuro al pronosticar la muerte del padre quien, en la realidad, fue ejecutado el 2 de junio de 1827 en tanto que Lizardi publicó su drama el 25 de marzo del mismo año.

El manejo del tiempo en esta obra resulta no sólo curioso, sino que es interesante ver como sirve al poeta para hacer presión política en beneficio de sus ideas. Pues resulta fácil comprender que la muerte teatral del personaje fue ciertamente utilizada como acicate para la ejecución del traidor real que fue Fray Joaquín Arenas.

### 3.5 Unidad de lugar

Es aquella que implica que la acción se desarrolle en un lugar ya sea exterior o interior. En los textos que son objeto de estudio, se ha respetado esta unidad, al no llevar la acción a diversos lugares sino que se desarrolla en uno mismo que puede ser el salón de una casona, como es el caso de la obra La tragedia del padre Arenas que divide la acción dramática en cuatro actos y varias escenas, todas desarrolladas en la misma sala. Veamos las acotaciones de cada acto en donde se

indica de manera precisa el desarrollo de la acción:

Primer Acto: Salón corto, y en él el comisiona  
do, Arenas y los demás.

Segundo Acto: El mismo salón. El comisionado.  
(...)

Tercer Acto: El mismo salón y los mismos acto  
res.

Cuarto Acto: La misma sala: en ella el Comisio  
nado registrando papeles. 26

Por otra parte, en los discursos se encuentra el lugar de  
donde viene y a donde llega el Comisionado en forma muy clara.

Fraille: Sea vucencia bienvenido  
a este reino insolentado

Comisionado: Con sólo yo haber llegado,  
presto lo veréis rendido.

(...)

Sin haber estado aquí  
de todo estoy informado,  
porque exacta cuenta han dado  
desde México a Madrid  
nuestros más fieles amigos, 27

En la obra El muerto y el sacristán se especifica el lugar  
en donde se desarrolla la acción y ésta se lleva a cabo en el  
interior de la iglesia. Quien nos informa es el Sacristán que  
limpia los mecheros de los nichos de cada santo, vemos lo que  
dice el sacristán y el muerto para ubicarnos:

Muerto: ¡Sacristán, sacristán!

Sacristán: Espere, hermano,  
déjeme componer este mechero,  
e iré a descerrajarle mil abrazos,  
con la metralia de un millón de besos. 28

En los diálogos El desengaño a los indios... y Diálogo Ideal la acción se desarrolla en un mismo lugar, aunque no es claro en el texto si se trata de un exterior o un interior.

De los diálogos, , el que mejor establece su unidad de lugar es El despertador y un oaxaqueño. El personaje de Morelos nos ubica en la ciudad y el lugar que ocupó en su plática con el oaxaqueño, veamos:

Morelos: hasta que ayer, con motivo de una ma  
roma que hubo en la plazuela de Belén, se me acer  
có un oaxaqueño y me dijo: 29

### 3.6 Pensamiento o idea

Como ha mencionado Aristóteles, toda obra parte de una idea, de un tema central. El autor fársico de la época nos refiere algo que sucedió, ya sea en el presente o en el pasado. De ello escribe porque le inquieta dar su punto de vista crítico, hacer una observación severa del marco histórico que lo rodea, mostrando así, el trasfondo de su pensamiento ideológico, político, económico, social, religioso, ético, etc.

En las obras seleccionadas se localizan ideas y temas no tan diversos, la mayoría radica en aspectos políticos, religiosos y sociales, siendo cualquiera de estos conceptos el núcleo, el centro de la acción que de una manera u otra se entrelazan para resaltar el movimiento de Independencia que vive el país.

En el diálogo El desengaño a los indios... se maneja una idea de tipo político-social. Este trasfondo se manifiesta durante toda la obra, y es manipulado por parte del personaje - del Dragón, soldado español que abusa de la ignorancia de los indios María y Pascual para convencerlos de todos los aspectos políticos y sociales que han resultado al ser gobernados por los españoles.

En el texto El despertador y un oaxaqueño la idea también es político-social, sólo que ésta se da de manera diferente al diálogo anterior. Aquí el personaje Morelos y el indio son los que manejan los conceptos en oposición a los españoles, lo que hacen en forma clara y concisa, sin demagogias, ni corrupciones. Por otra parte, el oaxaqueño plantea la ignorancia en la que están sumergidos los indios, queriendo provocar una llamada general al pueblo para que despierte.

En Diálogo Ideal la idea es social, política y religiosa manejada por el personaje de Juan Diego, siendo éste un verdadero reflejo del pensamiento de Lizardi al referirse a los -- acontecimientos ocurridos con la imagen de la Virgen de Guadalupe, desde la negación a venerarla con un nicho en el "habitat" del pueblo, hasta usarla como emblema de la bandera insurgente.

En la obra El muerto y el sacristán la idea tiene carácter ético-social como trasfondo. Se muestra clara la decadencia de valores de la sociedad de esa época, provocada por el sistema



español imperante. El autor y los otros poetas en general hacen un fiel reflejo de la decadencia moral a través de personajes típicos de las ciudades, en un ambiente costumbrista en donde inmoralidades y corrupción proveen el toque pintoresco de la farsa de la época.

Sacristán: Ya de esto nace el aborrecimiento,  
de éste la poca fe, y en dos palabras,  
se lleva el diablo pronto el casamiento.  
¿Y una mujer como éstas, es extraño  
se alegre que el marido se haya muerto?;  
¿que no hable de él muy bien, ni que se  
case  
para olvidar al viejo lo más presto?  
Muerto: Ya dije: mi mujer me quería mucho.  
Sacristán: Digo que es falso, fueron fingimientos,  
si así no hubiera sido, ¿se casara?  
Pues conozca su amor por los efectos. 30

Y por último diremos que la idea de la obra La tragedia del padre Arenas es político-religiosa. Al gobierno español le interesaba recuperar los territorios perdidos y para ello se valía de todas las argucias que tuviera a su alcance. Una de ellas fue, según Lizardi, realizar una conspiración que finalmente dejó en manos de un cura para llevarla a cabo, el cual fracasa y es asesinado.

Esto viene a mostrar que la religión estaba muy ligada a la política del país y que era un vehículo para conseguir dichos fines.

### 3.7 Los caracteres

Sin importar el tipo de acciones que realicen, los actantes deben respetar, del principio al fin de la obra, la actitud que los determina. De modo que los personajes, destaquen sus acciones que estarán acordes con el papel asignado: amigo, enemigo, militar, sacerdote, etc. Estos actantes suelen presentarse bajo aspectos -sexo, edad, condición social- que son tradicionales o tienden a convertirse en tradicionales.

En las farsas populares que son objeto de análisis, los poetas impregnan a cada personaje un carácter firme que sostiene por medio de las palabras y accionar de cada uno; y que hace consecuentes consigo mismos a los personajes al conseguir un sostenimiento y una constancia a todo lo largo de la línea de acción.

En estas obras, en general, las trayectorias de los personajes son simples. Aparecen con una idea y no cambian, ni desvían su carácter, ya sean buenos o malos. De tal manera que se da una contraposición de ideas y valores, en la cual el vencedor será aquel que muestre más habilidades de convencimiento.

Se pueden catalogar en tontos e inteligentes, culpables e inocentes, ingenuos y astutos, valientes y cobardes, etc. Pero todos marcan un rasgo ya sea virtuosos o viciosos que sostienen hasta sus últimas consecuencias, mostrando así su papel - desde el inicio hasta el final, convencidos de lo que están haciendo, para su bien o para su propio mal, sin cambiar de pa

recer. Veamos en un ejemplo de La tragedia del padre Arenas:

Comisionado: Id entendido  
 que en casos semejantes  
 es menester ser cautos, vigilantes  
 y estudiar de los hombres las miradas.

Arenas: Son para mí lecciones olvidadas  
 las que vucencia se ha servido darme.  
 Yo sé bien conducirme y sé portarme.  
 A los americanos  
 los conozco, señor, como a mis manos.  
 Son débiles, cobardes, ignorantes;  
 con dos o tres gigantes  
 que les sepan pintar, vuelven casaca  
 y dejan sus promesas en la estaca.  
 Verá vucencia, sí, qué de oficiales,  
 comerciantes, empleados, generales  
 no le presento...  
 (...)  
 aún más, me atrevo a hacer, no soy motroco,  
 pues si se pica más mi vanagloria,  
 he de traer a Guerrero y a Victoria. 31

Como vemos en este ejemplo, es necesario sostener la acti  
 tud de los personajes y no cambiarlo en el transcurso de la  
 obra para que no pierdan el interés de sus adeptos. Se entiene  
 de que los poetas conocían perfectamente los movimientos polí  
 ticos del país y que sus críticas eran difundidas por sus per  
 sonajes y es por eso que, si no sostenían su personaje, no pro  
 ducían el efecto que ellos pretendían.

### 3.8 La catarsis

En las obras de aquella época, se provoca un efecto en el  
 público que mueve a la alegría, al júbilo y lo lleva a liberar  
 sus preocupaciones y culpas a través de la risa, motivada ésta

por los deseos reprimidos al no realizar en la vida lo que los personajes osan en el escenario, como el hecho de revelarse a un sistema, a la iglesia, a la política o simplemente a las - más elementales convenciones sociales.

La farsa, por lo general, transcurre en una ocasión muy particular: amparados por una penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por - las criaturas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres. 32

Las farsas populares de principios del siglo XIX mantienen el efecto, que parte de la reflexión crítica, hasta la educación moralizante, política o filosófica. En estas obras fue insistente el modo y la forma que se utilizaron para educar al pueblo sometido, primero, por españoles y criollos y, posteriormente, por los ricos. Es así como este teatro se dió a la tarea de transformar el pensamiento del pueblo quien, como esponja, absorbía las ideas que le eran presentadas en los tablados, algunas que lo perjudicaban y las más que trataban verdaderamente de educarlo.

En las obras analizadas en el presente capítulo es determinante el efecto catártico, que sin lugar a dudas, es uno de los elementos más constantes de éste género dramático y que se da a través de los personajes, movidos por los poetas, inquie

tos e intranquilos por transformar los pensamientos del pueblo  
y así llevar a cabo la Independencia de México.

## NOTAS

- 1 Héctor Azar, "Retrato de Rodolfo Usigli", Revista "La Jornada, semanal", Periódico La Jornada, Nueva Época, No.42, 1 abril 1990, p.30.
- 2 José Rivera, op. cit., p.7.
- 3 Ibid., p.7.
- 4 Ibid., p.10.
- 5 Armando de María y Campos, op. cit., pp.76-77.
- 6 José Rivera, op. cit., p.7.
- 7 Armando de María y Campos, op. cit., p.114.
- 8 José Rivera, op. cit., p.9.
- 9 Ibid., pp.84-85.
- 10 Ibid., p.79.
- 11 Ubaldo Vargas Martínez, Obras II-Teatro, op. cit., (cita al Diccionario Universal de Historia y Geografía. CFR.) pp.389-390.
- 12 María Rosa Palazón Mayoral. Irma Isabel Fernández Arias, Obras X-Folletos, José Joaquín Fernández de Lizardi, Ed. UNAM, México, 1981, pp.397-398.
- 13 José Rivera, op. cit., p.31.
- 14 Ibid., p.32.

- 15 M.R.Palazón. I.I.Fernández. Obras X, op. cit., p.5
- 16 José Rivera, op. cit., p.85.
- 17 Ibid., pp.34-35.
- 18 Ibid., pp.82-83.
- 19 M.R.Palazón. I.I.Fernández, Obras X, op. cit., pp.393-394.
- 20 Ibid., p.12.
- 21 M.R.Palazón. I.I.Fernández, Obras X, op. cit., p.11.
- 22 Ibid., p.391.
- 23 Jacobo Chencinsky, Obras II, op. cit., p.374.
- 24 Ibid., p.357.
- 25 José Rivera, op. cit., p.78.
- 26 Jacobo Chencinsky, Obras II, op. cit., pp.345-350-354-361.
- 27 Ibid., pp.345-346.
- 28 M.R.Palazón. I.I.Fernández, Obras X, op. cit., p.9.
- 29 José Rivera, op. cit., p.79.
- 30 M.R.Palazón. I.I.Fernández, Obras X, op. cit., pp.14-15.
- 31 Jacobo Chencinsky, Obras II, op. cit., p.360.
- 32 Eric Bentley, La vida del drama, Ed. Paidós Studio, México, 1985, p.214.

4. ELEMENTOS RECURRENTES EN LOS DRAMAS  
FARSICOS POPULARES PRODUCIDOS DURANTE  
LA GUERRA DE INDEPENDENCIA

La difusión del espíritu de los románticos, los descubrimientos científicos traídos a América, los cambios políticos sobrevenidos en el interior del país y, sobre todo, la transformación y conmoción religiosa en el periodo de la guerra, - provocaron un movimiento ideológico que se reflejó en la producción de obras literarias, principalmente en las farsas populares, que rescató por medio de los poetas, los sucesos que - convirtieron al país, de una colonia española en un estado soberano.

Estos dramas farsicos populares se distinguieron no solamente por su condición ideológica, sino por los elementos a los que el poeta recurrió para conformar sus obras que han quedado como un testimonio de nuestro drama nacional, en los que se tratan aspectos filosóficos, sociales y religiosos.

En el S: XIX se encuentran elementos de la vida antigua, y los elementos nuevos toman una posición y un sentido distinto; no sólo se trata de pleitos de curas, de críticas a las autoridades sino que pleitos y símbolos adquieren un tono profundo con el nacer de la independencia. 1

En estas farsas populares se tratan aspectos políticos y sociales: se pone el dedo en el renglón de las costumbres, de



las ceremonias, de la enseñanza; se critica a las autoridades y al patriotismo; se juega con la vida y la muerte, y hasta - Dios entra en la escena, y todos son parte de la opinión pública, los personajes, víctimas o victimarios se hacen merecedores a la crítica fársica, misma que se sustenta en una serie de razonamientos hechos en la escena por ellos mismos y que ponen en entredicho sus virtudes y defectos. Así reflejan conflictos entre individuos o entre grupos sociales que pueden ser representados por un sólo personaje. Es decir que si se critica a un cura, no necesariamente se alude a un sólo individuo sino que se puede comprender a toda la comunidad religiosa.

Significa que no debemos reírnos de un eclesiástico, o, en caso contrario, la religión corre peligro. 2

Las sustituciones de institución-personaje por lo general provocan risa a través de efectos catárticos que liberaban al pueblo de tensiones desalentadoras y era una manera de intervenir directamente en el movimiento independentista.

Los poetas, al conformar estos dramas, crearon toda una tradición fársica al presentar, por medio de diferentes acciones dramáticas, elementos recurrentes que, si bien ya eran del dominio popular, terminaron por identificar al pueblo mexicano de la primera y segunda décadas del siglo XIX, creando así la cuna del teatro mexicano.

Al recurrir a las fuentes nacionales de literatura, a las primeras expresiones definidas de una literatura criolla que había preparado el terreno a lo que ahora conocemos como literatura mexicana, a partir de José Fernández de Lizardi y su Periquillo Sarniento. La búsqueda, en esa época, de las raíces nacionales condujo a otro camino al - otro lado muchas veces negado: A nuestro origen histórico, junto con la exaltación de nuestras costumbres y lo pintoresco del habla popular y de los tipos que ya en la época de Lizardi se estaba conformando hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. ]

Desde la aparición de los diálogos de la Independencia, - brotan diversos elementos dramáticos a los que recurre el poeta para conformar su propia obra, ello naturalmente, según la tendencia ideológica que sea de su estima y en el terreno que le interese, político, económico, religioso, social, ético, et cétera.

Esos elementos dramáticos se fundan en personajes tipo que, con su lenguaje peculiar, sus creencias religiosas, su carácter patriótico y, sobre todo, su sentido del humor, crean un estilo propio al teatro mexicano que persiste hasta nuestros días.

#### 4.1 Personajes tipo

En México como en otros países de Europa -Italia, Inglaterra, España, Alemania- se asientan las bases del teatro nacional en el teatro popular. Temas, conflictos y personajes son reflejo de su propio ambiente histórico, momentos críticos y

caóticos peculiares de cada país sirvieron de abono a las raíces propias.

En México los poetas, para desarrollar su teatro, recurrían a varios elementos y uno de ellos es el personaje tipo que tiene un determinado modo de vida y de carácter, y se muestra según su condición social; en caracteres antagónicos: civiles y militares, ricos y pobres, letrados e ignorantes, viciosos y virtuosos, inteligentes y tontos. Pero en todo caso, son portavoz de las ideas y pasiones de sus creadores.

Los personajes fueron la pieza clave para este propósito. Un hábil manejo era necesario para moldear opiniones aparentemente contradictorias y un pretexto para introducirlas, aunque generalmente las opiniones llegaron a conciliarse. 4

Los personajes protagonista y antagonista se enfrentaban en complicadas luchas ideológicas en las cuales una de las fuerzas quería mostrar sus virtudes y una moral intachable ante la otra, que debía aparecer deteriorada por ser del bando opuesto.

Unos eran los protagonistas dominantes, ejemplos de moralidad y conducta; otros, la población marginada o ignorante. El antagonismo de estos personajes se fundó entre prototipos diametralmente opuestos: un militar y una tortillera, un sacerdote y una india, un ciudadano y un doméstico, un insurgente y un provinciano, etcétera. 5

Prolija es la creación de personajes que, según la inclinación

ción del autor, a veces jugarán el papel de héroes o de villanos.

Dragón: Pues concluiré, ¿no se debe hoy a los españoles patriotas la quietud y sosiego que reina en México, cuando el joven delicado, el comerciante, el empleado, todos a porfía, ya unos custodiando el palacio y rentas reales, ya otros recorriendo en patrullas la ciudad, mientras ustedes duermen, ellos velan y cuidan nuestros intereses? (...) para que no entren los sediciosos alborotadores de la quietud? 6

Los hay miembros de las diferentes clases sociales y pueden ser tomados de la historia o, como dijimos antes, sustituciones de grupos sociales. Así vemos desfilar a reyes como Fernando de Aragón, e Isabel la Católica, Fernando VII de España; Napoleón y José Bonaparte de Francia; Moctezuma y los últimos virreyes de Nueva España. También los héroes insurgentes suben a escena, Miguel Hidalgo, Morelos, Iturbide, Guadalupe Victoria y Guerrero. Por supuesto que, no faltan personajes de carácter religioso, Juan Diego, Fray Bernardino de Sahagún, papas, obispos, frailes y curas; inclusive se presentan Dios Padre y Jesucristo. Representantes de la aristocracia, burgueses, condes y caballeros, alternan con los representantes de la burguesía, médicos, boticarios, jueces, abogados, comerciantes y del pueblo peluqueros, tortilleras, sacristanes. Masones y políticos también entran en el juego o la caracterización puede ser de otra índole: relaciones familiares, padre, madre, hijos,

abuelos, tíos, hermanos; nacionalidad española, americanos; en tran indios, mestizos, mulatos, criollos.

Todo ese mundo constituye la base del catálogo donde el drama nacional buscará los prototipos que seguirán siendo los portavoces de las ideas de los autores, su burla popular busca blanco en las nuevas víctimas o enlazará al pueblo con sus be- neméritos.

En la época que tratamos, los personajes mencionados no - cambian el rol, esto es, así como inician, se desarrollan y - terminan. No hay rasgos de complejidad en el carácter. No cabe ni la reflexión, ni la duda en ellos, son directos a los fines encomendados por el poeta.

Por ejemplo, en el diálogo El despertador y un oaxaqueño se ve cómo el provinciano adquiere la responsabilidad de su - propia raza: y su rol se mantendrá firme durante toda la obra.

Oaxaqueño: No, señor, que muchos estiman a usted y sepa usted que los habitantes de esta pro- vincia son moderadamente alegres, de mucho talén to y aplicación, al mismo tiempo que religiosos (...), Dios no nos quiere tristes ni sumergidos en escrúpulos infundados, estamos ahora reflejan do que es cierto lo que usted dice. 7

#### 4.2 Discurso o lenguaje

Un aspecto importante, dentro del drama fársico popular de principios del siglo XIX, es el discurso que los poetas utili- zaron en sus dramas. Lenguaje rico de la variada gama de las

hablas de nuestro país pertenecientes a españoles, criollos, mestizos, indios y otros extranjeros.

Desde los primeros parlamentos se encuentra un diálogo pitoresco, pícaro, vernáculo (o popular); lleno de dichos, refranes o frases muy de la época que termina de perfilar los personajes según sea su condición social y su lugar de origen.

Muerto: Y mientras, ¿qué haré yo, sacristancillo,  
allá en el purgatorio?

Sacristán: Jugar cientos;  
si no, unos alburitos.

Muerto: No te burles,  
que allá no hay juegos, todos son tormentos.

8

En los discursos de estos dramas encontramos las dos formas comunes: el dialogado y el monologado. Es precisamente con éste último como el poeta maneja y proyecta sus ideas y busca la manera de politizar al pueblo. Los poetas utilizan prosa y verso de buena factura que ilustran su capacidad técnica. Ejemplo de esto es el siguiente discurso monologado de Juan Diego en la obra de Fernández de Lizardi.

Juan Diego: Eso lo pudiera creer,  
mi tío Don Juan Bernardino,  
uno que no conociera  
en el México a los ricos;  
pero a mí, que los conozco  
como a mis cinco sentidos,  
no se encaja esa disculpa,  
ni pegan esos delirios. 9

Por otra parte, en el afán de cultivar a su pueblo, los poetas introducían en los discursos en prosa a personajes de carácter popular que dominaban expresiones en latín, para provocar la comicidad.

Oaxaqueño: Señor Despertador, gracias a Dios que vamos con la escritura sagrada, despertando en una santa alegría. Ya no dirá que nos queremos hacer tristes con hipocresías; nolite fieri sicut hipocritae tristes. 10

Aparte de las expresiones en latín, hay otro tipo de lenguaje al que recurrió el poeta de entonces, y es precisamente la picardía que era del dominio público; su base principal -- eran los albures o calambures; y también dicharajos o frases pintorescas de la época, como el siguiente ejemplo:

Dragón: Y como que no los había, ni vacas, ni mulas, ni burros, ni carneros, ni otros muchos animales, ni caballos, y por esta razón creían los indios de aquel tiempo de la conquista que el caballo y jinete todo era de una pieza; en fin - faltaban muchísimas cosas que se han ido trayendo de España desde la conquista.

María: Conque si no fuera por eso, no tuviera yo ahora mi marranito y un burrito de mi marido, con perdón sea dicho de la buena persona. 11

Sin lugar a dudas, el lenguaje popular que se maneja en los textos ha sido, desde entonces, el que ha penetrado con mayor fuerza y vigor en la capa mayoritaria de nuestra población.

#### 4.3 El humor

A partir de entonces, se manifiesta en México un singular e ingenioso manejo del lenguaje que podríamos llamar nacional y que forma parte del folklore. Sirve para exaltar los valores por medio de la sátira que transporta y es sosten del espíritu bufo de la literatura popular que desemboca en la escena. Esto ha servido para identificar al mexicano como voz de expresiones vulgares cargadas de picardía, llenas de imágenes y de expresiones de doble sentido que conforman un humor satírico que funciona como mecanismo de defensa y, por medio del cual, el pueblo manifiesta su venganza a la represión.

La picardía surge como un fenómeno social, no sólo por pertenecer a las clases sociales populares, sino también por su índole dialéctica dentro de nuestra vida social. En este contexto la picardía es un arma, un instrumento de defensa o de ataque. Utilizando el humor callejero conocido como albur. 12

El humor es un factor fundamental de la literatura del periodo independentista, y Lizardi encabeza el género con sus diálogos y su Periquillo Sarniento.

El Periquillo Sarniento, la primera novela propiamente dicha de la Nueva España (...) Es la gran crónica negra del régimen colonial en México. Se desprende de ella un tufo de cloaca, una profusión de piojos y ratas, de apuros y penurias que la convierten en el reverso de las crónicas heroicas que dos siglos atrás cantaban las gestas de la Conquista. 13



La exageración es el modo propio del humor del teatro popular. Generalmente los defectos de los personajes son aumentados para arrancar la hilaridad del público y para advertirlo del peligro de caer en el ridículo del personaje satirizado.

Oaxaqueño: y que el señor Chepe Botellas ya era dueño de toda Europa; no gustamos los hermosos frutos que produce nuestro continente, porque los perones de México y las uvas de Zapotitlán decían que por las leyes de Indias sólo podían comerlos los señores gachupines, ni tocamos el dinero en gruesas cantidades porque dijeron los padres que andaban con Hernán Cortés, que los indios habían profesado la pobreza evangélica para salvarse; nuestros reyes de España añadieron más en sus leyes diciendo que hasta el cabo de cincuenta años no habíamos de ajustar la edad para salir de menores, 14

La evoluciones festivas de los personajes acentúan la degradación de las personas satirizadas, sin importar su estrato social y tratando de quitarles todo viso de solemnidad que, en la escena, los personajes que les representan tratan de mantener con una actitud claramente fingida y exagerada. En consecuencia, podemos afirmar que lo serio está desterrado de la escena del teatro popular.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (...) La risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. 15

De esta manera encontramos que la risa fársica es vehículo de destrucción de actitudes normales, como son las conductas reguladas, dirigidas y ordenadas por personas o instituciones detentoras de autoridad. Así, al hacer objeto de chiste o burla a esas conductas y a las personas que las originan, el pueblo se defiende y ataca al grupo que está en el poder.

Fraile: De este gobierno, señores,  
creíbles son tales arrojos,  
si es que no le abren los ojos  
los malditos escritores.

Comisionado: Farragos he visto enteros  
de esos que llamáis autores,  
y he leído en tales primores  
la obra de mil chapuceros.  
Papeles necios y fríos,  
fraudulentos y cansados,  
insulsos, desvergonzados,  
torpes, groseros e impíos  
vomitan aquí las prensas,  
y creo que aun los cargadores  
pueden meterse a escritores  
en diciendo desvergüenzas. 16

Es por eso, que en el teatro, los poetas se apoyan en el humor sarcástico y crítico recreándose específicamente en los aspectos políticos que el resquebrajamiento del sistema colonial les permite. El humor con que se trata a Bernal Díaz del Castillo y a Juan Ruíz de Alarcón, pasando por la gentil y mesurada de Sor Juana Inés de la Cruz, pasa de un humor crítico de las costumbres a la sátira crítica de la forma de gobernar al país.

Puede decirse, por ejemplo, que la risa es una reacción de defensa colectiva o individual frente a alguna amenaza, como lo hace Bergson, para -- quien la risa es una defensa del grupo social -- frente a la intromisión de lo mecánico en la corriente creadora de la vida. La risa sería entonces una especie de resolutivo contra la estratificación y la automatización de la corriente vital.

17

El humor en los textos de la época independiente se ocupa detenidamente de la degradación de la sociedad colonial, marca un movimiento descendente, un intento de tirar todo lo que se puede considerar como serio, especialmente lo dogmático, apoyándose en aspectos asperos y/o amenos.

Oaxaqueño: Hágame usted el favor de doblar la hoja y que no se hable de los eclesiásticos, sino en la muy necesaria de la religión y de estado, y menos de los señores obispos y curas que aunque debían de dar su alma por sus ovejas, lo han hecho al revés dando las ovejas por su comodidad y la de sus paisanos, por fin son sacerdotes y a ellos Dios los juzgue, 18

Es notorio que en estos diálogos se encuentra un humor de las siguientes características:

Hay dos clases de humor: el amargo y el dulce. El que nace de la bilis derramada y el que nace de la buena leche, de la risa simple y cristalina. 19

#### 4.4 Elementos y símbolos de afirmación de la nacionalidad

Precisamente es en el movimiento de independencia que vive el país, donde el nacionalismo comienza a estructurarse en varios campos, como la política, la sociedad, la economía, etc. y los símbolos nacionales utilizados por los poetas de principios del siglo XIX vienen a apuntalar ese nacionalismo que señala que el país se desliga de la península Ibérica.

Esos símbolos por lo regular están en constante pugna unos con otros, de acuerdo al partido que representan, realistas e insurgentes o liberales y conservadores. Basta con recordar el uso que se hace de la Guadalupana y la Virgen de los Remedios.

Dragón: Pues para que vean que Dios nos ayudó en la conquista, les referiré los portentos que acontecieron a los conquistadores: la noche que nombran triste, cuando se creían perdidos por ser muchos los enemigos, y muy pocos los españoles, aseguraron varios indios prisioneros a los españoles, que María Santísima, que es la que veneramos bajo la advocación de los Remedios, les echaba -- tierra en los ojos, con lo que no podían pelear, (...)

Pascual: ¿Y esta santa imagen de la Virgen es la que ahora se halla en la Catedral? 20

Los elementos patrios más abordados por los poetas de aquel tiempo, sin lugar a dudas, son los conceptos de independencia, seguido por el de conquista y el de patria. Estos elementos - fueron manipulados por esos poetas para que el pueblo entendiera el significado de estas palabras y se enrolara en el movi-

miento ideológico de los bandos en pugna, lo cual se ve, por ejemplo, en el diálogo El despertador y Un oaxaqueño donde se introducen dichos conceptos.

Morelos: En el tomo cuarto, discurso décimo, párrafo diez y siete, página 289, dice a la letra lo siguiente: "Aquí inflamada ya del celo de mi ira se vuelve contra vosotros, españoles de la América, contra vosotros digo, españoles que dejada la patria donde nacisteis, aun os alejáis más de ella, por ese nuevo mundo os olvidáis que para otro mundo nos hizo Dios. 21

Mientras los personajes representantes de altas esferas opresoras hacen gala en la escena del oro y la plata que, en la realidad, los españoles saquean del suelo patrio, los personajes populares hablan de limosnas y centavos como se ve en Desengaño a los indios haciéndoles ver...

Dragón: (...) Lo mismo sucedía con las minas, que era como si no las tuvieran, porque ni las trabajaban como ahora, ni tenían para los indios el aprecio que tiene ahora el oro y la plata. 22

En lo que se refiere al aspecto religioso, también existen elementos de suma importancia no sólo para los poetas, sino en su gran mayoría al mismo tiempo manejados por el propio pueblo quien deposita su fe en diversas instancias religiosas, que van desde las primeras figuras divinas como Dios, Jesucristo, la Virgen María y la Virgen de Guadalupe, y siguen con el Papa,

obispos, sacerdotes y clérigos. Por otra parte, también aparecen conceptos como el de Iglesia, santas escrituras, bautismo, alma, templo, evangelio y hasta el del mismo diablo. Ya sea diuinos o infernales, estos elementos marcan toda una etapa de fe católica que se encuentra en plena transformación contraponiéndose a elementos de carácter prehispánico como ídolos, deidades, Moctezuma, maíz, cacao, indio, etc. Veamos en el siguiente diálogo Desengaño a los indios haciéndoles ver..., como se contraponen dichos elementos de fe:

Dragón: Dices muy bien; pero vamos continuando. Después de lo mucho que les he hecho ver tenemos que agradecer a Dios y a su Santísima Madre; después de reconocer la diferencia que va de estar bajo la dominación de un monarca cruel y tirano como era Moctezuma, y de Huiteupixqui bárbaro y carnicero, que era el sacerdote mayor de aquella miserable gentilidad. 23

El número de los símbolos de carácter nacional es interminable, pero no es impedimento para mostrar una pequeña lista de los más constantes en las obras: reino, honor, pueblo, nación, patria, independencia, monarquía, valor, guerra, garantías, muerte, corona, reglamento, plan, virtudes, heroicidad, artículos, victoria, elección, tropas, fusil, gobierno, república, testamento, partido, ley, clarín, derechos, constitución y libertad.

Veamos ahora en el siguiente diálogo La tragedia del padre Arenas como resalta el sentido patriótico de los españoles:

Comisionado: ¡Españoles al fin!  
Así me lo prometo  
de vuestra bizarría  
y muy noble ardimiento.  
Daros gracias quisiera  
en brillante dialecto  
por tanta heroicidad.  
Ya la victoria cuento  
con tan leales soldados  
y valientes guerreros; 24

En las diferentes obras, se puede observar que esos elementos recurrentes son manipulados, con diferentes propósitos, - por los partidos en pugna, principalmente aquellos que tienen un carácter de tipo nacionalista, político o social.

## NOTAS

- 1 Armando de María y Campos, op. cit., p.33.
- 2 Eric Bentley, op. cit., p.209.
- 3 Pablo González Casanova, La literatura perseguida en la crisis de la colonia, Ed.SEP, México, 1986, p.131.
- 4 José Rivera, op. cit., p.11.
- 5 Ibid., pp.11-12.
- 6 Ibid., pp.42-43.
- 7 Ibid., p.79.
- 8 M.R.Palazón. I.I.Fernández, Obras X, op. cit., pp.8-9.
- 9 Ibid., p.396.
- 10 José Rivera, op. cit., p.79.
- 11 Ibid., pp.36-37.
- 12 Jiménez A. Picardía Mexicana, (Postemio sociológico, Francisco López Cámara), Vol. II, Ed. Posada, México, 1976, 72a.edición. p.211.
- 13 Sergio Pitó, "Sobre el Periquillo Sarniento", Revista No.421, UNAM, México, 1986, p.3.
- 14 José Rivera, op. cit., p.80.
- 15 Mijail Bajtin, La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento, Ed. Sex Barral, Barcelona, España, 1974, p.17.



- 16 Jacobo Chencinsky, Obras II, op. cit., pp.370-371.
- 17 Jorge Portilla, La fenomenología del relajajo, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p.44.
- 18 José Rivera, op. cit., p.84.
- 19 Juan Coronado, "El humorismo en la literatura mexicana", Revista No.420, UNAM, 1986. p.34.
- 20 José Rivera, op. cit., pp.39-40.
- 21 Ibid., p.81.
- 22 Ibid., p.36.
- 23 Ibid., p.41.
- 24 Jacobo Chencinsky, Obras II, op. cit., p.353.

## CONCLUSIONES

México, antes de la conquista, ya era un pueblo con una cultura altamente desarrollada, lo que favoreció grandemente a los conquistadores, quienes, en el mundo descubierto por Colón, se beneficiaron del adelanto de culturas como la azteca y la inca. Se aprovecharon tanto de la organización política y social, como de los recursos económicos y de la mano de obra que había creado grandes obras de arte y originado las páginas felizmente conservadas del Popol Vuh y el Rabinal-Achí, aun cuando, durante siglos, no quisieron ver en todo ello mas que las marcas de lo primitivo y de lo demoniaco.

Son casi desconocidos y menospreciados los -- ejemplos cimeros de las literaturas aborígenes, cuando no se les escatima elogios calificándolos meramente de piezas exóticas o folklóricas, sin verdadera categoría estética. 1

Es por eso que México, desde la conquista, ha sido un pueblo con una cultura impuesta por los españoles, pueblo al que se negaron sus rasgos de originalidad y su capacidad creadora, alterando sus formas y estilos de vida. Se ha manipulado también el talento artístico del indígena en las diversas manifestaciones como la danza, la escultura, la pintura y la arquitectura; y en el terreno del teatro desde su literatura hasta el hecho escénico. Durante ese tiempo, lo único que se considera

original y bien encausado, con gran avance artístico, es lo creado por los españoles, franceses, italianos, etc, y no la expresión del indio nacido en la tierra mexicana. Esa representación, sobre todo en el terreno del arte popular, no es sino un vigoroso reflejo del poderío impuesto por los iberos de entonces.

Para fortuna del pueblo mexicano, la segunda mitad del siglo XVIII revela ciertos rasgos que son anuncios de futuras transformaciones en todos los campos. Se advierte por todas partes un hervor y una inquietud que, hasta entonces, no había conocido el imperio español.

En diversos lugares, la sosegada existencia colonial de los virreinos y las capitanías generales se ve sacudida por conspiraciones y levantamientos, protestas armadas y rebeldías latentes que son síntomas de resquebrajamiento más profundos. 2

Se vislumbra ya el próximo futuro de México: su Independencia. En medio de brotes de cambio, México inicia el siglo XIX en donde los sectores criollos han arribado al clímax de su antagonismo con los peninsulares y el alto clero, representantes de la posición más conservadora y reaccionaria en todos los órdenes de la vida de México.

Ante tal panorama, el teatro se convierte en una tribuna política popular en donde la guerra independentista logra un amplio respaldo popular.

Era lógico: sobre el campesinado, el trabajador de las minas y el esclavo recaía el peso mayor del coloniaje, y estos sectores se incorporaron desde las primeras jornadas bélicas. 3

Esa contienda es la respuesta a la perpetuación de las condiciones infames de la colonia, acentuadas con el surgimiento de grupos sociales con necesidades crecientes de comercio, acumulación de capital y poder autónomo.

Estas demandas venían a consolidarse con el conjunto de ideas liberales llegadas de Europa y Norteamérica a fines del siglo XVIII.

En el teatro, la reacción de rechazo fue muy notoria por el pueblo a la cultura de los hispanos y se reflejó en el momento en que tomaron los espacios teatrales para su diversión y propagación de ideas.

La creación dramática, por su parte, va a continuar incursionando en los cauces de la corriente neoclásica presente, ya en las postrimerías del siglo anterior, y el tono altisonante y retórico ahora servirá para exaltar las pasiones revolucionarias. 4

Todos los cambios que trajo la guerra de Independencia permitieron al pueblo manifestarse con toda libertad, sin objeción de la censura, ni castigo para mostrar su arte y poder sellarlo con un estilo muy particular. Así, el teatro dejó de ser una mera tribuna política al tiempo que desarrolló su cali

dad artística y carácter nacional.

La exaltación de pasiones políticas y los conflictos de la vida de entonces constituyeron dos rasgos sobresalientes del teatro mexicano de principios del siglo XIX, pues introdujo a los espectadores en los valores nacionalistas y los acercó a la realidad del pueblo. Es por eso que las obras que se estudiaron en esta investigación aportaron datos de gran valor como posiciones del pensamiento ideológico y político de la época y, lo más importante, de la forma en que se reflejó la Independencia de México en nuestra dramaturgia, produciendo tipos y modismos populares que exaltan, en estas obras, un profundo sentimiento nacionalista, manifestado por autores de la talla de Lizardi y los otros que de manera anónima mostraron interés de temas éticos, sociales, políticos, religiosos y artísticos. Factores que colaboraron para que los mexicanos en medio de las intensas luchas se apropiaran de los medios de producción y surgieran nuevos impulsos para la liberación del país.

Es entonces cuando empieza a producirse un teatro que algunas veces tendrá como base el mismo conflicto interior de la lucha de clases (...) y a la larga se irá perfilando como un auténtico movimiento nacional de expresión cultural. 5

Por otra parte, cuando la burguesía se institucionaliza en el poder, más que en ningún otro país latinoamericano, se determina un nuevo tipo de teatro o de producción teatral que -

provocará la llegada al país de un teatro comercial que, una vez apoderado del mercado, hará permanecer en las carteleras obras en las que se vean reflejados sus gustos y costumbres, optando, entre otras cosas, por un teatro de tendencias univers<sup>u</sup>salistas a través de los "clásicos" y, por supuesto, siguiendo de cerca los modelos europeos. Este cambio de poderes al tomar tales decisiones va a dar un golpe bajo al teatro popular en la medida de que éste no habrá alcanzado su máximo esfuerzo para consolidar un teatro nacional.

Sin embargo, el teatro popular de principios del siglo XIX, desde su literatura hasta el hecho escénico, deja una gran huella para el teatro mexicano, deja su profunda raíz al conservar sus temas, sus personajes, sus ambientes, sus costumbres, su lenguaje, sus creencias, su ideología, etc. Conformar y crear así un estilo vernáculo con su propia estética y un sentido artístico con un sello particular que perdura desde aquellos tiempos hasta el teatro de nuestros días.

En suma: el sentido artístico y de proporción se da en Fernández de Lizardi, sólo que el suyo es un estilo realista, hirsuto, agresivo, popular hasta la llaneza, barroco en la predicción, desmesurado cual las condiciones que refleja y lo determinan, fuerte por su vitalidad, reactivo a cuanto le impida la comunión con el pueblo: es el estilo naciente del mestizo que ingresa a la vida pública y ha logrado la libertad de imprenta. 6

Con Fernández de Lizardi a la cabeza y con la mayoría de

los autores de principios del siglo XIX, es claro que no toman a Aristóteles como fuente primigenia para escribir sus dramas, y sin embargo, este teatro popular tiene elementos formales que no se alejan de los del teatro europeo. Casi resulta paradójico que, sin conocer las reglas aristotélicas, esos escritores intuyeran el principio de unidad de acción, de lugar y de tiempo, así como el de pensamiento o idea y el de efecto a provocar. Reglas que se manifiestan con gran claridad en los diálogos de la Independencia.

Esas obras eran usadas para hacer proselitismo al propagar ideas políticas, económicas, sociales, religiosas, que eran enfocadas según el bando, realista o insurgente, al que pertenecía el autor. Este aspecto del teatro como elemento de lucha es el que da a las obras su carácter didáctico.

Ese propósito didáctico se concreta al pretender el autor cambiar la conducta del espectador en lo referente a las ideas que presenta.

el efecto didáctico maneja dos temas fundamentales: el religioso y el político, pero este puede ampliarse y decirse entonces que el tema es único: lo social, aunque visto desde el punto de vista infraestructural (el político), o superestructural (al que hemos llamado religioso); el término religioso es muy parcial y se necesita de uno más amplio como puede ser el de la cultura. 7

También la simbolización y la sustitución son conceptos destinados a sorprender al espectador por medio de dos tenden

cias, una, la hostil: destinada a la agresión, al escarnio, la sátira o la defensa; y la otra, la olscena, destinada a mostrarnos la realidad del pueblo. Estas dos tendencias convergen en el efecto de las farsas para producir una carcajada reflexiva.

De esta manera, el efecto didáctico de los diálogos de la Independencia manipulan el saber del pueblo y provocan la risa a través de un "shock" producto de un cambio violento de ideas de tipo político y social.

Toda la gama de elementos que tuvieron que manejar los autores de aquel entonces fue tal, que de manera sorprendente crearon y le dieron un estilo propio a su teatro, por ramplón y accesorio que parecra. Crearon su propia manera de manifestarse y de ser leídos y representados.

Sin duda, el drama popular deja un camino a seguir. Y es la selección de temas verdaderos y actuales del momento y sobre todo que correspondan a una realidad político y social del país.

La realidad política del país es nada menos que la guerra de Independencia, que los autores reflejaron con todo un sentido nacional en sus ideas, en sus valores y en sus creencias. Estos los manejaron a través de símbolos, lenguajes y personajes de la época envueltos en el humor tan característico de las farsas mexicanas, llenas de sátira, ironía y burla peculiares del mexicano. De manera que crearon un estilo vernáculo -



con sus propias reglas estéticas y artísticas por las cuales los autores expresan la sensibilidad colectiva y personal del pueblo. Y forman así la raíz del teatro mexicano.

Hasta ahora los investigadores han rechazado el estudio de los diálogos de la Independencia debido a ciertos factores como la negación de su valor artístico y estético, sea por desconocerlas puesto que no se encuentran fácilmente registradas en los catálogos o, en su defecto, por que no consideran que alcanzan un nivel de calidad dramática aristotélica.

Es decir que el sistema social forjado por la clase en el poder cuya pretensión consiste en sobresalir a costa del pueblo, imponiendo sus ideas, educación, costumbres, modas, escalas de valores, etc, ha impedido el estudio de esas obras de arte, pequeñas por su extensión, pero grandes por su calidad dramática.

Muchas veces los cánones de calidad son mecanismos autocráticos represivos, justificación de intereses de clases y medio de exclusión elitista. 8

Si la farsa popular de principios del siglo XIX no es considerada como documento histórico, es por que la clase en el poder no quiere verla como un verdadero arte, sino como una manifestación subversiva que perturba el orden público y social.

En el estudio realizado, se establece que los diálogos de la Independencia son sinónimo de farsa popular. Y que ésta, -

desde su aparición como género dramático, siempre ha criticado las manifestaciones político-sociales; porque es un teatro nacido de las fuentes de la vida y antecede a todo, y muestra - los propósitos políticos, morales, sociales, religiosos, artísticos, filosóficos, éticos que se pretenden ocultar a la opinión pública. El mecanismo consiste en realizar una imitación fiel de la realidad pero de manera burlona, con un escape colectivo, se critica a los políticos, a los burgueses o a cualquier ser humano que lo merezca; es como un género que imparte justicia a los desamparados, relegados y menospreciados por el sistema imperante.

Es decir, que los diálogos de la Independencia, como todo género farsico, manifiestan su calidad no en la cantidad, sino en la concreción de su respuesta a la manipulación demagógica del arte popular por parte de la clase dominante.

## NOTAS

- 1 Salvador Bueno, Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, Ed. Contemporáneos, La Habana, Cuba, 1984, p.12.
- 2 Ibid., p.63.
- 3 Ileana Azor, Origen y presencia del teatro en nuestra América, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988, p.52.
- 4 Ibid., pp.52-53.
- 5 Beatriz J. Rizk, El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica, Ed. The Prisma Institute, Minneapolis, USA, 1987, p.18.
- 6 Agustín Yañez, op. cit., p.XXXVI.
- 7 Claudia Cecilia Alatorre, op. cit., p.87.
- 8 Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del teatro en México" op. cit., p.XVII.

## BIBLIOGRAFIA

- Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del Drama, México, Ed. Gaceta, UNAM, 1986, 124p.
- Anaya Solórzano, Soledad. Literatura Española, México, D.F., Ed. Porrúa, 1966, 615p.
- Andueza, María. Análisis de obras de teatro. I, México, Ed. EDICOL, 1979, 150p.
- Ariel Rivera, Virgilio. La composición dramática, México, Ed. Gaceta, S.A., colección escenología, 1989, 264p.
- Azar, Héctor. "Retrato de Rodolfo Usigli", México, Revista La Jornada, semanal, periódico La Jornada, Nueva Epoca, No.42, 1 abril 1990, 48p.
- Azar, Héctor, Entrevista, Programa "Noche a Noche", Televisa canal 9, 7 septiembre 1989.
- Azor, Ileana. Origen y presencia del teatro en nuestra América, La Habana, Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1988, 304p.
- Bajtin, Mijail. La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, España, Ed. Sex Barral, 1974, 430p.
- Barreiro, Juan José. Arte y sociedad, México, D.F., Ed. ANUIES, 1977, 73p.
- Bentley, Eric. La vida del drama, México, Ed. Paidós Studio, 1985, 326p.
- Boal, Augusto. Técnicas latinoamericanas de teatro popular, México, Ed. Nueva Imagen, 1982, 175p.

- Boidazhiev, et. alt. Historia del teatro europeo. Edad Media y Renacimiento, Tomo I, La Habana, Cuba, Ed. Teatro y Danza, 1976, 272p.
- Brook, Peter. El espacio vacío, Barcelona, España, Ed. Peninsular, 1973, 199p.
- Bueno, Salvador. Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, La Habana, Cuba, Ed. Contemporáneos, 1984, 528p.
- Coronado, Juan. "El humorismo en la literatura mexicana", Revista No.420, UNAM, 1986, 58p.
- Chencinsky, Jacobo. Obras I-Poesías y Fábulas, José Joaquín Fernández de Lizardi, México, Ed. Nueva biblioteca mexicana, UNAM, 1963, 443p.
- González Casanova, Pablo. La literatura perseguida en la crisis de la colonia, México, Ed. SEP, 1986, 174p.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte, Barcelona, España, Ed. Labor, punto omega, 1985, 440p.
- Hernández, Pascual. Leandro Fernández de Moratín, La comedia nueva o el café, París, Ed. Librería Garnier Hermanos, 1892, 328p.
- Howard Lawson, John. Teoría y Técnica de la Dramaturgia, México, Ed. CUEC, Area-Guión, No.10, 1986, 266p.
- Jiménez A. Picardía Mexicana, Vol.II, México, Ed. Posada, 72a. edición, 1976, 268p.
- José Agustín. Entrevista, "La transparencia creativa, portavoz de una generación", Radio UNAM, XEUN 860Khz AM, 13:00hrs, 17 diciembre 1989.

- López Gallo, Manuel. Economía política en la historia de México. México, D.F., Ed. "El Caballito", S.A., 1970, 608p.

- María y Campos, Armando de. El teatro de género dramático en la revolución mexicana, México, Ed. I.N.E.H.R.M., 1957, 243p.

- Merino Lanzilotti, Ignacio. El Teatro, México, Ed. ANUIES, 1972, 58p.

Merino Lanzilotti, Ignacio. "Historia del teatro en México", Revista de teatro, La Cebra, suplemento IV, III época, No.27, UNAM/Difusión Cultural, diciembre 1980, 31p.

- Olavarria y Ferrari, Enrique. Reseña histórica del teatro en México 1538 - 1911, México, Ed. Porrúa, S.A., 1961.

Palazón Mayoral, María Rosa. Fernández Arias, Irma Isabel. Obras X-Folletos, José Joaquín Fernández de Lizardi, México, Ed. UNAM, 1981, 475p.

Pitol, Sergio. "Sobre el Periquillo Sarniento", Revista, No.421, México, UNAM, 1986, 57p.

Portilla, Jorge. La fenomenología del relajo, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986, 212p.

Reyes Palacios, Felipe. "Interpelando a Fernández de Lizardi desde el teatro", Tramoya 8, Cuaderno de teatro, Universidad Veracruzana, 1986, 132p.

Rivera, José. Diálogos de la Independencia, México, Ed. SEP-INBA, I.N.E.H.R.M., 1985, 166p.

- Rizk, Beatriz J. El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica, Minneapolis, USA, Ed. The Prisma Institute, 1987, 143p.

- Rogeiro Sánchez, José. Historia de la lengua y literatura española, Madrid, España, Ed. Peninsular, 1928, 422p.

- Torres Cuesta, Gustavo. (Apuntes) "Seminario de Teoría y Composición Dramática", Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1984.

- Wright, Edward, Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión, Traducción Margo Glanz, México, D.F., Ed. Fondo de Cultura Económica, (colección popular) 1973, 212p.

- Yañez, Agustín. El pensador mexicano, México, Ed. UNAM, nueva biblioteca mexicana, 1940, 180p.