



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

;

///

LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA.
TRES OBRAS DE LA DÉCADA DE LOS TREINTA

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

P R E S E N T A:

DAHLIA ANTONIO ROMERO

DIRECTOR DE TESIS:

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
(COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO, UNAM)

COMITÉ TUTORIAL:

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO LITERARIAS, UV)
DR. FELIPE REYES PALACIOS
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2016



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 esta 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.

La vida histórica de la tradición consiste en su referencia
a apropiaciones e interpretaciones siempre nuevas.

H.G. Gadamer, *Verdad y método*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la generosidad del comité tutorial y otros investigadores. Agradezco mucho al Dr. Óscar Armando García Gutiérrez por haberse aventurado a enderezar una investigación ya en curso; sin su paciencia, su atenta y respetuosa lectura, así como sus valiosas observaciones esta tesis no hubiera llegado a buen fin. Gracias, también, al Dr. Felipe Reyes Palacios por su minuciosa lectura, sus señalamientos y sus valiosas recomendaciones bibliográficas, muchas veces entregadas en mano. Con la Dra. Martha Munguía Zatarain estoy en deuda desde hace varios años, pues gracias a ella comenzó mi interés por los estudios de la risa; sin su orientación esta investigación ni hubiera comenzado ni hubiera llegado a puerto y sin sus atentos análisis esta tesis estaría plagada de disparates. Mil gracias para ella. Agradezco también a la Dra. Claudia Gidi, maestra y compañera en los estudios de la risa por quien siempre me he sentido privilegiadamente apoyada. Finalmente, agradezco a mis sinodales, el Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y el Dr. Ricardo García Arteaga Aguilar, porque como dice uno de los personajes de *La última puerta* “el tiempo es la única fortuna del hombre” y ellos me han regalado el suyo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. <i>Estado de la cuestión</i>	9
2. <i>Planteamiento del problema</i>	15
 PARTE I. HACIA UNA COMPRESIÓN DE LA TRADICIÓN FÁRSICA	 31
Introducción: la pregunta por la farsa.....	33
 CAPÍTULO I	
La tradición fársica	39
I.1 <i>La farsa carnavalesca de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento</i>	39
I.2 <i>El grotesco en la farsa moderna</i>	57
 CAPÍTULO II	
La tradición fársica en Hispanoamérica	73
II.1 <i>Apuntes sobre la tradición fársica en Hispanoamérica</i>	73
II.2 <i>La intelectualización de la farsa hispanoamericana en la primera mitad del siglo XX</i>	87
 PARTE II. FARSA A LA HISPANOAMERICANA	 101
Introducción: la pregunta por la farsa hispanoamericana.....	103
 CAPÍTULO III	
¿Un mundo al revés?: farsa a la hispanoamericana en <i>En la luna</i> (1934) de Vicente Huidobro	109
 CAPÍTULO IV	
De dioses, ministros y salas de espera: farsa a la hispanoamericana en <i>La última puerta</i> (1934-1936) de Rodolfo Usigli	139
 CAPÍTULO V	
Un dictador anda suelto: farsa a la hispanoamericana en <i>Saverio el cruel</i> (1936) de Roberto Arlt	173
 Conclusiones	 203
 Bibliografía	 207

INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión

Esta tesis tiene como antecedente mi tesis de maestría *La estética de la farsa en El eterno femenino de Rosario Castellanos*. Al tratar de hacer una reconstrucción histórica de la farsa hispanoamericana en el siglo XX, que me permitiera comprender mejor la obra de Castellanos, me encontré con la pobreza de los estudios sobre la farsa en Hispanoamérica. Considerando que la farsa es una rica fuente estética para la dramaturgia hispanoamericana de los siglos XX y XXI, surgió en mí la inquietud de realizar una investigación más profunda sobre su renacimiento en la escena de las primeras décadas del siglo XX, pues fue entonces que los dramaturgos hispanoamericanos de la alta cultura volcaron su interés hacia ella (en cierta medida debido a que unas décadas antes, Jarry y otros vanguardistas como Apollinaire habían hecho un escandaloso *revival* de esta tradición estética en Francia).

La razón principal de que los historiadores y teóricos del teatro hispanoamericano se hayan ocupado poco de la farsa es que sus investigaciones toman como piedras de toque las épocas, las regiones, las generaciones, los estilos y las corrientes; pero, rara vez, los géneros o los grandes tipos de organización teatral (la tragedia, la comedia, el drama y la farsa) son sus puntos de partida. Además, en este tipo de investigaciones la farsa, si aparece, ocupa un lugar mínimo.

Entre las historias del teatro que encuentran sustento en las generaciones de dramaturgos y dan un breve espacio a la farsa están las realizadas por Grinor Rojo, *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo: La generación de dramaturgos de 1927, dos direcciones* (1972), y por Frank Dauster, *Perfil generacional del teatro*

hispanoamericano (1894-1924). Chile, México, el Río de la Plata (1993). Quizá el “Breve apunte sobre la farsa” de Grínor Rojo sea el texto más rico que se ha escrito sobre la farsa hispanoamericana. A grandes rasgos, la propuesta de Rojo es que ésta “fue uno de los caminos elegidos por los dramaturgos de esta Generación [la de 1927] en su afán de superar los esquemas del realismo-naturalismo impuestos por sus predecesores” (87). El apunte de Rojo ha sido fundamental para mi investigación y voy a retomarlo con mayor profundidad más adelante. Frank Dauster, por su parte, dedica a la farsa un espacio aún más breve que el que le destina Rojo; se concentra en la descripción de las farsas de los argentinos Aurelio Ferreti y Alfonsina Storni y la menciona de pasada cuando escribe de otros autores de la época como Conrado Nalé Roxlo, Roberto Arlt, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Vicente Huidobro.

La farsa aparece también en las raras investigaciones hispanoamericanas que se concentran en los géneros dramáticos. Entre ellas hay dos tipos principales, las de tendencia historiográfica y las preceptivas. Las primeras suelen tener como meta una historiografía universal de los géneros dramáticos (nunca una historia hispanoamericana de los mismos). Un claro ejemplo es *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (2007) coordinado por Norma Román Calvo. En el capítulo dedicado a la farsa, Dante del Castillo hace un recorrido por una historia marcada por las coordenadas básicas de la historia de la literatura occidental (Antigüedad griega y romana, época medieval, Renacimiento, Romanticismo, Realismo, siglo XX). El breve espacio en el que despliega una historia tan extensa vuelve su trabajo una especie de mapa en el que destacan las alusiones a ciertas obras, los nombres de los autores (Aristófanes, Plauto, Hans Sachs, Lope de Rueda, Molière, Labyche, Jarry y Becket, entre otros) y las menciones de los sub-géneros fársicos

(farsa megarense, comedia, el mimo, la atelana, la *sottie*, la farsa carnavalesca, la *Fastnachtspiele*, el paso, el entremés, la farsa de alcoba, el teatro de carpa y el teatro del absurdo). La utilidad de una perspectiva histórica y un mapa de esta naturaleza para comprender el fenómeno estético de la farsa es innegable, además de que aporta al estudio de la farsa hispanoamericana una breve nota sobre el teatro de carpa mexicano.

Las obras de carácter preceptivo conciben el conocimiento de los géneros como una tarea básica en el dominio de la técnica dramática y se enfocan en dejar claros los elementos con los que un dramaturgo puede crear una obra de determinado carácter genérico. Dada su finalidad, se limitan a señalar los rasgos más relevantes y a citar algunas obras características de cada género, la farsa incluida. Este es el caso del *Itinerario del autor dramático* (1940), donde Rodolfo Usigli señala que la farsa es una de las cuatro formas fundamentales del teatro (las otras tres son la tragedia, la comedia y la tragicomedia)¹. En el breve párrafo en que la caracteriza dice que es una

[o]bra generalmente en un acto –aunque puede alcanzar la extensión normal de tres– en la que se exageran grandemente los términos y los rasgos de modo de producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas. Esencialmente obra no realista de divertimento, a costa del ridículo representado en ella, en la que a la inversa de la sátira, se manifiesta con frecuencia un alado elemento de fantasía lírica (34).

Si bien Usigli menciona algunas farsas de diversas épocas –desde la medieval *Maese Pathelin* hasta la de su contemporáneo Villaurrutia (*Sea usted breve*) pasando por *El estupendo cornudo* de Crommelynck– su brevísimo apunte tiende a la abstracción.

¹ Usigli valoró mucho esta forma de expresión teatral. En una carta en la que dedica su farsa *La última puerta* a Xavier Villaurrutia, Usigli apuntó: “Querido Xavier: Debo a nuestras conversaciones que usted ha hecho camino siempre por el filo de la inteligencia y bajo la esfera de la lucidez, mi interés por la farsa que me parece la forma más depurada y poética del teatro” (1963: 404).

Las generalidades que se encuentran en el comentario de Usigli promueven en el lector cuestionamientos como los siguientes: ¿cuál es el papel de la exageración en la poética de la farsa?, ¿qué tan importante es el “divertimento” en la composición de las obras?, ¿es siempre lírica la fantasía fársica? Se trata de preguntas que cualquier estudio sobre la farsa debería plantearse.

Otras reflexiones sobre la farsa forman parte de los estudios introductorios de obras de esta naturaleza. Son claros ejemplos tanto la introducción a *Los Calzones: farsa cómica* (1977) como la introducción a *Beckett. Sentido y método de dos obras* (1997) de Luisa Josefina Hernández –alumna del ya mencionado Rodolfo Usigli y de Eric Bentley (uno de los teóricos del siglo XX más preocupados por la farsa).

Luisa Josefina Hernández establece una clara diferencia entre la comedia griega y la latina² señalando el carácter fársico e improbable de la primera, específicamente de la comedia aristofánica, y el carácter realista de la segunda³. Además, reconoce en las comedias latinas una intención satírica y moralizante que busca castigar con el ridículo los vicios y las conductas que se salen de las normas⁴; en cambio, la risa de la farsa, señala la

² Aunque habría que aclarar el caso de Plauto, cuyas obras, a diferencia de las de Terencio, mantienen una fuerte conexión con la tradición fársica.

³ Según Luisa Josefina Hernández, Aristóteles adelantó la teoría de un género que surgió con los autores cómicos latinos (1977: 7), aunque ya en la etapa nueva de la comedia antigua se da este desplazamiento hacia el realismo.

⁴ De este modo, produce un rechazo en el espectador sobre los vicios castigados. Lessing anota que este rechazo funciona como un preventivo moral, justo por esa utilidad social se aprecia la comedia, la cual nos ayudaría a ejercitar “nuestra capacidad para observar lo ridículo; para observarlo sin esfuerzo y con rapidez bajo todos los fingimientos de la pasión y de la moda, en todas sus combinaciones con defectos aún peores o con buenas cualidades, e incluso en las arrugas de la ceremoniosa gravedad. Admitamos que ni *El avaro* de Molière ni el jugador de Regnard han corregido jamás a un avaro ni a un jugador; concedamos que la risa jamás podrá corregir a tales necios; peor para ellos, pero no para la comedia. A ella, si no puede curar enfermedades desesperadas, le basta con fortalecer a los sanos en salud. *El avaro* es también aleccionador para el pródigo; y también para el que no juega resulta instructivo el jugador [...] Un preventivo es también un remedio estimable, y toda la moral no conoce preventivo más enérgico ni eficaz que el ridículo” (227).

dramaturga, no es una risa castigadora sino que produce alivio en el espectador (*Enfoque* 7). Muy atenta a la concepción de los griegos del teatro “como experiencia transformadora”, Luisa Josefina Hernández piensa que éstos crearon dos géneros catárticos, la tragedia y la farsa⁵, “y no uno catárquico [*sic*] y otro moralizante” (1977: 7). La interpretación de la catarsis fársica de Luisa Josefina Hernández parece estar orientada por la de Bentley (a su vez, muy influida por la teoría freudiana)⁶.

Bentley, a decir de la dramaturga, muestra la farsa como un “género purificador”, en el sentido de una válvula de escape, que ayuda a sostener “la moral y la lógica de las acciones diarias, a base de un conjunto de reacciones lícitas frente a la ficción escénica e inmensamente prohibidas en nuestro trato humano” (1977: 8). En otro lugar afianza esta idea señalando que: “[e]l hombre debe vivir en la farsa sus propios delirios, descargarse de ellos sin responsabilidad y adquirir una salud espiritual” (1997: 32). Bajo los planteamientos de la dramaturga, que son los de Bentley⁷, se distinguen los supuestos de

⁵ En ésta se presenta: “otra catarsis, una catarsis fársica con un mecanismo distinto [al de la tragedia] pues está dirigida a los sentimientos viles del hombre” (1997: 32).

⁶ Si bien para Aristóteles la catarsis en la tragedia viene a ser una purga homeopática del miedo y la compasión experimentados por los espectadores durante la escenificación, no contamos con un tratado que explique cuáles son los sentimientos que se purgan o purifican con la comedia. Lane Cooper, en su estudio introductorio al *Tractatus Coislinianus*, señala que, incluso, “no contamos con vestigios seguros de una teoría de la catarsis cómica atribuible a Aristóteles, ni con una definición de comedia suya de la que pudiera inferirse dicha catarsis” (48); sin embargo, siglos de tradición se la atribuyen –aunque sin tenerla muy clara (por ejemplo, Miranda 58-60). El mismo Cooper concluye “[s]i Aristóteles juzgaba perjudicial la tendencia latente en el hombre, ya sea a inhibiciones y represiones peligrosas, o a la indebida relajación de la expresión, ciertas licencias de la comedia –por ejemplo en Aristófanes– podrían casar con su concepción homeopática del valor curativo de la representación o exteriorización artística” (80), es decir, que la comedia purgaría las “perturbaciones mentales” surgidas de los actos licenciosos y la conducta relajada –siempre teniendo en cuenta que estas aparecieran en la escena en forma de alusiones, puesto que Aristóteles rechazó explícitamente el lenguaje obsceno y las bufonadas (1998: 1128a 20-1128a 30). La interpretación de Lessing de la comedia como un preventivo social va, me parece, por el mismo camino: la catarsis cómica sería una purga preventiva. La interpretación de Luisa Josefina Hernández continúa, en líneas generales, esta interpretación tradicional aunque se inscribe en un horizonte post-freudiano.

⁷ Dice Bentley: “The function of “farcical” fantasies, in dreams or in plays, is not as provocation but as compensation. The violent release is comparable to the sudden relieving hiss of steam through a safety valve. Certainly, the mental energies involved are destructive, and in all comedy there remains something of destructive orgy, farce being the kind of comedy which disguises that fact least thoroughly. But the function

Freud que han marcado la comprensión de la farsa en el siglo XX. La transgresión, desenfreno y violencia que aparecen en escena son la sublimación estética de lo que el fundador del psicoanálisis reconoce como las tendencias agresivas de los hombres, acalladas por la civilización y la cultura.

Otro punto destacado del planteamiento de Luisa Josefina Hernández es el de sus consideraciones sobre la relación entre farsa y parodia. Según ella, los géneros teatrales están orientados a la reelaboración de ciertas anécdotas, la exageración de éstas es la esencia de la farsa:

Dentro del teatro es frecuente que un material tomado de determinada realidad tenga características suficientes para determinar un género; de una manera amplia, por supuesto. Si se nos cuenta la historia de un avaro cuyo hijo lo explota por medio de subterfugios, la implicación vendría a ser que dicha anécdota corresponde al intercambio de dos vicios, el de la avaricia y el de la mentira: el teórico puede aventurarse a afirmar que se trata de un tema cómico. Pero supongamos por un instante que el autor, pasando por encima de este tratamiento “natural” se permite exagerarlo hasta construir, muy a la Karel Capek, una unión de insectos acumulativos quienes, sin notarlo, son continuamente desvalijados por sus crías, unidas en otra corporación de insectos aviesos, indolentes y desperdiciadores. (1977: 9)

El resultado sería una farsa como *De la vida de los insectos* (1921), donde lo cómico-satírico se lleva más allá de los límites del realismo. Como señala Felipe Reyes Palacios, Luisa Josefina Hernández enseñó que “bajo el tratamiento fársico se encuentra siempre otro género subyacente” (112), es decir, comprendió que hay una unión indisoluble entre farsa y

of orgies is also that of a safety valve. An orgy –as still practiced in the Munich Carnival, for example- is an essentially temporary truancy from the family pieties, and, like farces, if it has any appreciable effect at all, it helps those pieties to go on existing. The main point of Freud’s Civilization and its Discontents is pertinent here: when we buy civilization, as we do, at the price of frustration, the frustrated impulses become a potential source of trouble. The pressures are enormous and perpetual. We ought to welcome any relief from them, however slight or trivial, provided it is harmless. Dreams are the commonest relief but are usually unpleasant. The most pleasurable relief is to be found in the arts, for one of which I am staking out a claim in this essay” (1958: xiii-xiv).

parodia.

Las reflexiones de Luisa Josefina Hernández son de una gran riqueza; sin embargo hemos de preguntarnos si el sentido, plenamente moderno, que imprime a categorías como las de improbabilidad, irrealismo, parodia y catarsis recogen la visión de mundo que dio vida a las farsas más antiguas y, por tanto, si pueden explicar sus imágenes (por ejemplo, ¿explica realmente la teoría freudiana la violencia de la farsa anterior a la moderna?, ¿la parodia literaria incluye el sentido de la parodia, en gran medida ritual, de la farsa antigua y de la farsa medieval?. Responder este tipo de preguntas es de suma importancia, pues las imágenes de la farsa antigua, medieval y renacentista están latentes en la farsa moderna y pasarlas por alto imposibilita una profundidad comprensión de la misma).

Finalmente, cabe señalar como fuente importante para el estudio de la farsa hispanoamericana los artículos dedicados a las obras de la época. Ahora sólo los menciono porque son análisis muy específicos y ninguno ofrece una delimitación de la farsa hispanoamericana. Como conclusión puede apuntarse que la suma de las investigaciones y reflexiones hispanoamericanas sobre la farsa es un puñado de apuntes, alusiones y notas breves que apenas tocan las particularidades de su expresión en Hispanoamérica. Así pues, este es un terreno de los estudios dramáticos prácticamente virgen.

2. Planteamiento del problema

Como antes anoté, uno de los pocos historiadores que se ha ocupado de la farsa hispanoamericana es el chileno Grinor Rojo. Su “Breve apunte sobre la farsa” ha sido una fuente muy valiosa para mi investigación, tanto por su análisis del ambiente de choque entre el irrealismo (o imaginismo, como él lo llama) y el realismo-naturalismo en que se

desarrolló la farsa del siglo XX, como por el esbozo de las características de este tipo de organización dramática (risa, fantasía, mezcla de ambientes y personajes disímiles), por la referencia a ciertos problemas que implica su estudio (el hibridismo genérico, la cercanía de la farsa del siglo XX con la tragedia), por el amplio corpus de obras que refiere⁸ y, sobre todo, por las preguntas que surgen a partir de su exposición.

Como el estudio de Rojo no tiene por objeto la farsa sino la dirección imaginista y psicológica del teatro hispanoamericano de principios del siglo XX, no profundiza en sus características y aunque considera la risa como un principio básico en su organización, menciona en su apunte obras de carácter más bien serio –como *El Sombrerón* de Bernardo Ortíz de Montellano⁹, *La silueta de humo* de Julio Jiménez Rueda¹⁰, *El pie de la virgen* (1929) de Andrés Eloy Blanco y *Ha vuelto Ulises* (1962) de Salvador Novo- en las que la risa, característica de las expresiones fársicas, o está ausente por completo o apenas está presente¹¹.

⁸ Figuran ahí *Colombina* (s. f.) y *Humanidades* (1923) de Emilio Abreu Gómez; *Historia relatada por Pierrot* (1913) de Isaac J. Barrera; *Mundial Pantomim* (1919) y *Un loco escribió este drama o la Odisea de Melitón Lamprocles* (1923) de Armando Moock; *Pantomima* (1930) y *El sombrero* (1931) de Bernardo Ortiz de Montellano; *¡Blanco, negro...blanco!...* (1938) de Alfonsina Storni; *El señor Pierrot y su dinero* (1942) de Enrique Gustavino; *Una viuda difícil* (1922) y *Judith y las rosas* (1956) de Conrado Nalé-Roxlo; *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928) y *Relojero* (1934) de Armando Discépolo; *La silueta de humo* (1927) de Julio Jiménez Rueda; *Una farsa* (1926) y *Siete obras en un acto* (1935) de Díez Barroso; *El pie de la virgen* (1929) de Andrés Eloy Blanco; *La santa Fulvia* (1928) y *La mujer más honesta del mundo* (1929) de Enrique Gustavino; *He visto a Dios* (1930) de Francisco Defilippis Novoa; *Saverio el cruel* (1936), *El desierto entra en la ciudad* (1942) y *La fiesta del hierro* (1940) de Robero Artl; *Sea usted breve* (1938) de Xavier Villaurrutia; *Circe o del amor* (1962) del puertorriqueño Emilio Belaval y, finalmente, los *Diálogos* (1956) y *Ha vuelto Ulises* (1962) de Salvador Novo (87-94).

⁹ Al parecer, Ortíz de Montellano usa el término “farsa” más bien en el sentido hispano de “representación” u “obra teatral” pues *El sombrero* es la dramatización para títeres de una leyenda yucateca. Tal vez la confusión haya surgido a partir de que, usualmente, los títeres pertenecen a la tradición fársica. Por ejemplo, Federico García Lorca lleva los títeres al máximo de la expresión fársica en su *Farsa para guiñol: Retablillo de don Cristóbal* (1931).

¹⁰ Una obra que, pese a llevar la etiqueta de farsa tiene un carácter más bien cómico-satírico.

¹¹ Otras obras mencionadas por Rojo –*Mateo* (1923), *Stéfano* (1928) y *Relojero* (1934) de Armando Discépolo– son claras expresiones del grotesco criollo argentino, que si bien algunos historiadores como Concepción Reverte Bernal consideran antecedentes de la farsa (17), configuran un universo propio que amerita un estudio aparte (como el que ya ha realizado Claudia Kaiser- Lenoir).

El estudio de Rojo da pie a una serie de preguntas fundamentales para el desarrollo de cualquier investigación sobre la farsa hispanoamericana: ¿cómo comprender la farsa?, ¿se le puede comprender sin tener en cuenta su devenir histórico?, ¿cuál es la diferencia entre farsa y comedia?, ¿cómo se relacionan farsa y sátira?, ¿cuál es la importancia de la risa para la farsa?, etc. Las anoto aquí no con el ánimo de responderlas ahora sino de resaltar la importancia de la investigación de Rojo como antecedente de la mía.

Aparte de las cuestiones señaladas, el apunte de Rojo plantea, indirectamente, la pregunta sobre el sentido de la farsa hispanoamericana, es decir, sobre qué significa que una obra de carácter fársico sea, a la vez, hispanoamericana. Explicaré esto enseguida. Rojo señala que el teatro de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta fue definido como experimentalista, vanguardista, *snob*, incluso oportunista por su apertura hacia las nuevas formas teatrales cosmopolitas (8). Visto a la ligera, parecería que en este movimiento de revitalización los dramaturgos quisieron superar los viejos y decadentes moldes europeos, ya muy asimilados y disimulados con los colores locales, con nuevos moldes extranjeros a la moda. Rojo hace una amplia nota sobre esas acusaciones que vale la pena traer aquí, pues nos pone frente al asunto de la farsa como simple importación de una moda extranjera:

La acusación de snobismo o de “oportunismo” es usual entre los críticos para quienes la universalidad supuestamente escapista de esos autores constituyó o sigue constituyendo todavía (¡!) una especie de traición hecha a las respectivas realidades nacionales. Ejemplo de esto es Arturo Berenguer Carisomo, quién en su “Introducción” al tomo *Teatro argentino contemporáneo* [...] sostiene lo siguiente: «nuestra unidad escénica –tema de la tierra y formas literarias cultas- se había logrado cuando la escuela realista-naturalista dio un modo escénico coherente para nuestras posibilidades literarias y abrió el camino de nuestra propia auscultación. El rompimiento de este apretado bloque estético, al irrumpir las

nuevas escuelas teatrales surgidas de la primera posguerra –surrealismo, creacionismo, deshumanización pirandelliana, etc.- comprometió nuevamente la independencia de nuestros autores al lanzarlos, si bien de modo accidental y sin llegar a formar escuela, a una búsqueda inquieta y desazonada de tales nuevas formas; el *snobismo*, el ansia de celebridad o de dinero, la necesidad de no parecer insensible o retrógrado, el placer de estar con la última moda, todos estos factores volvieron a entorpecer la visión legítima de nuestro medio con sesgos extraños y con perspectivas ajenas a nuestro auténtico acontecer...». (Rojo: 8)

Según Berenguer, la corriente estética del realismo-naturalismo prestó sus formas y recursos para la expresión de las realidades nacionales y, en esa medida, dio independencia dramática a nuestros autores, pero el impacto de las escuelas teatrales de la posguerra, entre ellas las que habían revivido la farsa, destruyó esa recién lograda independencia y los volvió a colocar en una situación de, digamos, colonialismo estético.

Me parece importante anotar que la sombra del colonialismo surge también al inquirir sobre la existencia de otras expresiones teatrales surgidas en Europa pero con gran incidencia en Hispanoamérica, como es el caso del teatro del absurdo. Así, cuando en *Juegos de absurdo y risa en el drama* Claudia Gidi plantea la pregunta de si existe un teatro del absurdo hispanoamericano, anota que hay quienes sugieren que “el absurdo latinoamericano, el cubano en particular, no es más que *una práctica subsidiaria, importada y escapista; una expresión indeseable, producto de la colonización cultural*” (71, cursivas mías). Creo que podemos ver este tipo de críticas como secuelas del trauma colonial y, aunque son comprensibles, entorpecen un estudio lúcido de los fenómenos teatrales que no son endémicos de Hispanoamérica.

Si nuestros dramaturgos hubieran adoptado la farsa por snobismo, por ansia de celebridad, por subirse al tren de la vanguardia –como acusa Berenguer-, sus resultados habrían sido insustanciales. La expresión “farsa hispanoamericana” indicaría que tal o cual

dramaturgo nacido en algún país hispanoamericano escribió una obra teatral de carácter fársico como una manera de estar al último grito de la moda. Pero esta tesis es insostenible por dos razones. La primera es que la farsa llegó para quedarse y, como señalé al principio, su huella puede advertirse en la dramaturgia de los siglos XX y XXI. Si eso ocurrió fue porque la farsa de la época vanguardista echó hondas raíces en nuestra cultura, de tal modo que el tejido estético de muchas obras de la época tienen como hilos fundamentales las preocupaciones derivadas de las circunstancias hispanoamericanas, de su historia y de su origen. En segundo lugar, hemos de tener en cuenta que la farsa ya tenía camino andado en territorio hispanoamericano, pues durante la Colonia se representaron entremeses, sainetes y espectáculos de títeres que llevaron a la escena las imágenes de la larga tradición fársica – después, esas imágenes nutrirían expresiones cómicas populares como el circo y el teatro de carpa. Por tanto, las farsas de principios del siglo XX (escritas por dramaturgos de la alta cultura) son, de una manera que debe aclararse, herederas de esa tradición.

Hemos de tener en cuenta que en la época hubo obras en que la larga tradición fársica se mezcló con la historia y la cultura hispanoamericanas hasta formar cuerpos homogéneos. Entre ellas destacan *En la luna. Pequeño Guiñol en cuatro actos y trece cuadros* (1934) del chileno Vicente Huidobro, *La última puerta. Farsa impolítica para ser dividida en dos escenas y un ballet intermedio* (1934-1936) del mexicano Rodolfo Usigli y *Saverio el cruel* (1936) del argentino Roberto Arlt. Las tres son farsas que llevan al espacio escénico personajes típicos nacidos de las entrañas del proceso de conformación de nuestras naciones y, pese a pertenecer a la época vanguardista y nutrirse de sus formas, hablan un lenguaje netamente hispanoamericano. Eso quiere decir que remiten a una historia común pero sin perder su condición estética –sería impropio verlas como meros comentarios de la historia o convertirlas en un pretexto para hablar de ella. Para no perder de vista su

condición de obras estéticas es preciso enfatizar su organización fársica y, por eso, un paso fundamental en esta investigación es tratar de entender el fenómeno estético de la farsa. Considero que el análisis de las tres farsas mencionadas puede llevarnos a comprender mejor el sentido de la actualización de la farsa en hispanoamérica y las razones por las cuáles no puede considerarse la importación de una moda extranjera sino, si acaso y como muchas otras expresiones de la vida cultural de nuestros pueblos, el producto de un mestizaje.

El primer paso para el desarrollo de esta investigación era, entonces, comprender el fenómeno estético de la farsa en el ámbito teatral. Tenía claro que esta comprensión no podía darse a partir de una definición categórica de la farsa, pues este tipo de definiciones suele ser endeble: Platón definió alguna vez al hombre como un “bípedo implume” y cuenta Diógenes Laercio que otro Diógenes, éste de Sínope y gran filósofo cínico, se dio un día a la tarea de desplumar a un pollo y lanzarlo en la Academia al grito de “¡he aquí al hombre de Platón!”. Siglos después, Sartre, llevado por la misma lúcida intuición de Diógenes de Sínope, llegó a la conclusión de que al hombre, a diferencia del musgo y las coliflores, no se le puede definir. En palabras del filósofo:

[h]ay por lo menos un ser en el cual la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder definirse por ningún concepto [...]. Esto significa que el hombre existe primero [...] y se define después [...]. *El hombre es primeramente lo que se lanza hacia el futuro*. El hombre es primeramente un proyecto que se vive a sí mismo subjetivamente, y no un musgo, una podredumbre o una coliflor. (13, cursivas mías)

De esta manera, Sartre reconocía la intrínseca temporalidad del hombre. Y si el hombre es, antes que nada, temporalidad, qué podemos decir de sus expresiones culturales (el teatro y la farsa entre ellas) sino que, como él, se despliegan en el tiempo, lo acompañan en su

devenir. En una palabra: son históricas. Por eso requieren métodos de aproximación distintos a los de las ciencias naturales. En realidad, más que métodos, requieren un conocimiento histórico que, en palabras de Hans-Georg Gadamer, permita comprender cómo ha podido ocurrir que algo sea como es (33). Mi deuda con Gadamer para encarar el problema de la farsa es, aunque no se note a simple vista, inmensa. Debo a la lectura de *Verdad y Método* la idea de que cuando se trata de las “ciencias del espíritu” –pues para mí en esta rama del saber entroncan los estudios literarios– es menester *comprender en lugar de definir*. Este es, por decirlo de alguna manera, el axioma que rige mi investigación que, naturalmente, se inclina hacia la hermenéutica.

Que la farsa tenga un carácter histórico quiere decir, ante todo, que se constituye como una tradición¹², es decir, como una “continuidad de la memoria” (Gadamer: 469), como transmisión¹³ –en este caso, de imágenes estéticas. La Parte I de esta tesis, titulada “Hacia una comprensión de la tradición fársica”, pretende ser un acercamiento a la farsa desde esta perspectiva. En “La pregunta por la farsa”, la introducción a esta parte, profundizo en la necesidad de aproximarse a esta tradición desde una comprensión hermenéutica que, además, tome en cuenta la incidencia estética de la risa en las obras que la actualizan. Ahí mismo propongo que la teoría de la risa de Bajtín, en tanto que proporciona herramientas para una hermenéutica de la risa y de sus expresiones estéticas, es ideal para elaborar un esquema general que facilite dicha tarea. Ensayo este esquema en los dos capítulos que integran la Parte I.

¹² Gadamer menciona la idea hegeliana que equipara “el comienzo de la historia con el surgir de una voluntad de tradición, de «permanencia del recuerdo»” (470).

¹³ Según Pablo Rodríguez-Grandjean para Gadamer tradición “es primariamente *Überlieferung*, esto es, transmisión”(5). El mismo Gadamer señala que “la literatura se define por la voluntad de transmisión” (475), es decir que la literatura es tradición.

En el Capítulo I, “La tradición fársica”, expongo de manera general que la farsa tiene origen en los ritos agrícolas dionisiacos y que su imagen primordial es la de la semilla que *muere* (se entierra) para *renovarse*, con la consecuente alegría por la renovación del mundo y el sentimiento utópico que eso genera en la comunidad agrícola. El drama de la renovación de la vida (que Bajtín llama “drama cómico”), junto a otras imágenes que le son muy cercanas –como las de los órganos sexuales que evocan la fecundidad, el mundo al revés, el banquete o la tierra devoradora, por ejemplo–, es inseparable de una risa alegre y está en el fondo de las principales imágenes y prácticas festivas de la Antigüedad al Renacimiento, así como en las imágenes y tópicos de diversos géneros fársicos: desde la comedia aristofánica al entremés renacentista.

En la Modernidad, cuando el sistema económico basado en la agricultura es desplazado por un sistema cada vez más industrializado, cambia la visión del mundo. Hay un desplazamiento hacia el subjetivismo y el racionalismo y, entonces, la risa grotesca, que estaba muy unida a la visión agrícola del mundo, comienza a ser marginada. En su lugar el racionalismo encumbra la risa satírica que se expresa en los géneros de la tradición cómica (distinta, como veremos, a la tradición fársica) y, entonces, la risa se pone al servicio del afán didáctico neoclásico (que tenía, sobre todo, la intención de corregir los vicios de la humanidad).

Después, el romanticismo rescató de su marginación las imágenes de la risa grotesca pero les imprimió otro sentido. Por decirlo de algún modo, las filtró por el tamiz subjetivista y su dolorosa visión del mundo (donde el hombre ya no es uno con éste, como en la concepción agrícola grotesca, sino que el mundo es algo ajeno e, incluso, amenazador). De esta manera, en el romanticismo la risa se unió a la tragedia y dio como resultado el humor (la sonrisa dolorosa), surgieron, entonces, la farsa trágica y tópicos

como el de la tragedia de las marionetas, una apropiación del teatro de marionetas que encontró su total expresión en la farsa de vanguardia, específicamente en Pirandello.

La farsa de la vanguardia transmite tanto las imágenes de la farsa surgida de la visión agrícola del mundo, o farsa carnavalesca, como las de la visión romántica (como se puede apreciar en el *Ubú rey* de Jarry donde Ubú reúne la fuerza del instinto, la voluntad ajena que guía la vida del hombre según los románticos, y la imagen de la gran panza festiva o la imagen de los excrementos, que están muy asociados a la renovación de la vida). Es importante tener en cuenta que tanto la farsa romántica como la farsa de vanguardia ya no son fruto de la expresión popular del pueblo, ya no son farsas de plaza pública, sino la reelaboración intelectualizada de esas expresiones populares (como dice Piero Raffa).

Si bien hace falta una investigación profunda que precise la manera en que las imágenes de la risa fársica se transmiten, asimilan e interpretan en el sub-continente, en Hispanoamérica se puede apreciar un devenir paralelo de la farsa, como trato de mostrar en el Capítulo II, “La tradición fársica en Hispanoamérica”. La transmisión de las imágenes de la farsa antigua pueden percibirse, por ejemplo, en una farsa del siglo XVIII como el *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon*, donde es muy clara la imagen grotesca del estómago como tumba. En la obra, el guajolote de una indígena mata al de una negra y para resolver su conflicto las dos mujeres van con el alcalde del pueblo. Éste, que es un funcionario muy pobre, ve la oportunidad de darse un gran banquete y resuelve quedarse con los dos guajolotes, amparado en una supuesta ley que ordena enterrarlos en varias sepulturas –pero en realidad, esas sepulturas son su estómago y el de los miembros de su familia. Para desgracia del alcalde las mujeres se dan cuenta de su treta y logran burlarlo.

Mucho más adelante en *Cimbelina en 1900* y *Pico*, una obra de 1932 de Alfonsina Storni encontramos la imagen plenamente grotesca de la tierra devoradora: la tierra se pone a bailar muy contenta porque ha habido un muerto en la obra (José, el seductor de María Elena/ Imógena) y le espera, según sus propias palabras, un manjar. En contraste, la perspectiva del mundo y de la risa que dieron vida a la farsa romántica y vanguardista se refractan de manera muy clara en obras como *Polixena y la cocinera*, la otra de las *Dos farsas pirotécnicas* de Storni, donde la protagonista, después de hacer una puesta en escena carnavalesca donde los utensilios de cocina se transforman en instrumentos de guerra, se suicida. Storni da entrada al humor trágico que Roberto Arlt va a dejar caer con todo su peso en farsas como *Saverio el cruel* (1936) y *La fiesta del hierro* (1940). De la primera me ocuparé más adelante, pues es parte de mi corpus de estudio final; sobre la segunda adelanto que en ella puede oírse con claridad la risa cruel y sardónica de la vida que se burla de los seres humanos. Esta burla remite a la visión romántica del hombre como un fantoche trágico, a la tragedia de las marionetas, que tanta importancia tuvo para la farsa vanguardista.

Aclaro que la concepción romántica de la risa, ligada a su particular visión del mundo, no era la única imperante cuando se escribieron y llevaron a la escena esas farsas hispanoamericanas. En las mismas obras de Storni, así como en otras de la época, coexistían imágenes de la risa carnavalesca con las de la risa romántica; sin embargo ésta llegó a predominar, tener mayor arraigo y ser muy fecunda para el teatro de la alta cultura del siglo XX que es en el que estas farsas encuentran su expresión. La farsa hispanoamericana de la década de los treinta, igual que la farsa europea, toma los elementos de la tradición popular y los lleva al terreno de la alta cultura, por eso es una farsa

intelectualizada muy distinta a la farsa de plaza pública (como bien lo advierte Concepción Reverte Bernal).

La Parte II de esta tesis se titula “Farsa a la hispanoamericana en tres obras de los años treinta”. Digo “a la hispanoamericana” igual que cuando uno dice “pescado a la veracruzana”, “enchiladas a la potosina” o “causa a la limeña”, como una manera lúdica de referirme a los orígenes culinarios del termino farsa. Los latinos llamaban *farcire* a una masa condimentada con la que rellenaban trozos de carne y los franceses acogieron este término para dar a luz el término *farce* (Corominas 502), con el que, como dice Patrice Pavis pusieron nombre a una expresión teatral que, intercalada en los misterios medievales, “«condimentaba» y «complementaba» la comida cultural y seria de la «alta» literatura” (218). Es notable que Pavis impregne el término con que designamos a la tradición fársica con la atmósfera del banquete, una de las imágenes de la risa grotesca asociada a la renovación de la vida –el núcleo mismo de las imágenes de la tradición fársica antigua.

En la Introducción a la Parte II, “La pregunta por la farsa hispanoamericana”, expongo que, a semejanza del caso de la farsa, la pregunta ¿qué es lo hispanoamericano? – que, en teoría, ayudaría a comprender la farsa hispanoamericana– no es apropiada, pues al hablar de “lo hispanoamericano” nos enfrentamos, también, con algo que no puede definirse de una vez y para siempre, con un fenómeno histórico, con una tradición inaugurada por la herida de la conquista y desplegada en forma de colonialismo, mestizaje, racismo, clasismo, división social, saqueo de los bienes autóctonos y luchas continuas por el poder (y el beneficio del saqueo que éste implica). En este panorama se dibujan las figuras de caudillos, dictadores, presidentes y ministros; de políticos efímeros, o cuasi-eternos, cuyos discursos y actitudes tienen mucho de teatrales y ridículas. Estas imágenes son recreadas desde una perspectiva fársica en las tres obras que propongo como *corpus* de

estudio: *En la luna. Pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros* (1934), *La última puerta* (1934-1936) y *Saverio el cruel* (1936). Tales obras muestran, claramente, que la farsa de los años treinta no fue la simple importación de una moda extranjera, pues llevan a la escena imágenes muy significativas para Hispanoamérica, las de nuestros políticos, amén de otras que les son muy cercanas: el caudillismo, las revoluciones, los golpes de Estado, la ineficiencia burocrática, el absurdo endiosamiento de los gobernantes, el engolosinamiento con el poder, la crueldad de las dictaduras, etc. Sin embargo en estas tres farsas la introducción de esas imágenes no está hecha, para nada, en forma de referencias “realistas”. Las obras nos son espejos de la realidad y la recreación de esas imágenes está modelada, por completo, por la estética de la tradición fársica. El análisis de estas farsas ocupa los tres capítulos en que se divide la Parte II, “Farsa a la hispanoamericana”.

En el Capítulo III hago el análisis de *En la luna* de Vicente Huidobro (1893-1948), poeta muy sensible a los acontecimientos históricos de su tiempo, además de un gran crítico del sistema político latinoamericano. En diversos escritos Huidobro defendió la transformación de la sociedad burguesa en una de tipo colectivista, caracterizada por la igualdad y la solidaridad. *En la luna*, una especie de testamento político del poeta –escrito en el lenguaje de la farsa–, se orienta hacia esa utopía.

En la luna puede considerarse la puesta en escena del drama cómico o de la renovación de la vida característico de la farsa, pero aquí ya no se trata de la renovación de la vida material, como correspondería a una visión agrícola del mundo, sino de la renovación de un sólo aspecto de la vida: la política. La Luna es un mundo al revés, carnavalizado, donde los diversos fantoches que se hacen con el poder son sucesivamente destronados, es decir simbólicamente “enterrados”, hasta que el mayor de los bufones, el hipnotizador, usurpa el trono sólo para ser, también, derrocado al final de la obra por los

obreros y estudiantes que forman un frente colectivista [Para la exposición, ¿se imaginan una puesta en escena donde el hipnotizador fuera Peña Nieto?]. La Luna es la Tierra pero con la máscara del guiñol. Es la Tierra al revés, donde sus máximas autoridades son desenmascaradas, derrocadas, “enterradas”, para que así surja un mundo mejor, el mundo de la utopía colectivista. La risa que hay en esta obra es semejante a la de la risa ritual de las festividades carnales pues se orienta a injuriar y desenmascarar a las más altas autoridades –podríamos decir que de Chile e Hispanoamérica, aunque no haya menciones ni referencias precisas (pero sí imágenes fácilmente reconocibles, por ejemplo los continuos golpes de Estado)– como un modo de provocar la renovación política. Más que ninguna otra obra de la época *En la luna* lleva a la escena las antiguas imágenes y ritos de la tradición grotesca (como se puede apreciar en la pequeña obra que se escenifica en la corte del rey Nadir, protagonizada por quien dice ser el nieto del Padre Ubú y su esposa, la reina Hidraulía, caracterizada como un ente apestoso y muy semejante a una vaca).

En el capítulo IV analizo *La última puerta* de Rodolfo Usigli (1905-1979), una farsa moderna que lleva el antiguo *pathos* de la renovación de la vida a la política, en ese sentido es muy parecida a *En la luna*; sin embargo, el tono de la risa que prevalece en *La última puerta* es distinto, es menos festivo y más ligado al del teatro de absurdo, del que es un claro antecedente).

La renovación de la vida política se da en escena a propósito de la antesala. Diversos personajes esperan ver al Ministro para solicitar sus favores. Lo absurdo es que tanto en la sala como en la nación existe la duda de si el Ministro existe, una pregunta con la cual el autor satiriza la muy mexicana costumbre de sacralizar a los gobernantes, casi hasta volverlos dioses. Esta pregunta, que atraviesa toda la obra, puede leerse como una

micro-parodia de la pregunta por la existencia de Dios; de esta manera, *La última puerta* actualiza uno de los procedimientos característicos de la farsa: hablar de lo pequeño, de los bufones, del cuerpo en términos de lo grande, de los dioses, de los héroes, del espíritu.

En *La última puerta*, la parodia se asocia a otros tonos de la risa como el absurdo, la sátira, el humor y la ironía con un fin muy parecido al que tiene en *En la luna*: provocar la renovación de la vida política, enterrar el absurdo de las concepciones mexicanas sobre la política para hacer nacer otras. El afán de renovación alcanza su momento culminante cuando los personajes deciden superar la pregunta sobre la existencia del Ministro y demostrar que ellos sí existen. Su manera de demostrarlo es tomar el ministerio y avanzar hacia la última puerta para encarar al Ministro; pero la renovación no se consolida, porque los solicitantes quedan paralizados cuando escuchan la voz del Ministro, que pregunta por su boquilla de ámbar. Acto seguido, su secretario particular anuncia que el Ministro ha dimitido. El absurdo de la obra queda redondeado porque el Ministro demostró su existencia en el momento mismo en que dejó de existir. De esta manera, la risa literaria carnavalesca, cuyas imágenes se asoman en diversos momentos del desarrollo de la obra, queda sepultada por el absurdo. Pero si la renovación se ve frustrada en escena, el desnudamiento de la verdad que el autor lleva a cabo en la obra: el de un pueblo lánguido, pedigüño e infantil, incapaz de hacer frente a sus gobernantes apunta hacia una renovación política que se mueve más allá de los límites del escenario, hacia la conciencia del espectador.

Finalmente, el Capítulo V está dedicado al análisis de *Saverio el cruel* de Roberto Arlt, una farsa trágica que reelabora la imagen del militar venido a dictador a través de diversas imágenes y tópicos de la tradición fársica, entre ellas la de la fiesta, el

coronamiento carnavalesco, el tópico del burlador burlado y la tragedia de las marionetas. La figura de Saverio, un vendedor de mantequilla venido a Coronel de “republicueta centroamericana” se inspira en los fantásticos dictadores que ha conocido nuestra historia. Pero Saverio es sólo el dictador de una farsa urdida por un grupo de jóvenes burgueses ansiosos de divertirse a sus costillas. Susana, la orquestadora de esta farsa, se finge loca y obsesionada con ser una reina a quien un coronel le ha usurpado su trono. Los jóvenes convence a Saverio de hacer el papel de Coronel y dejarse degollar para que Susana encuentre, en ese momento crítico, la cura. Saverio accede y pronto se engolosina con el poder por lo que aspira a convertir la farsa en su realidad. Los jóvenes contemplan divertidos, y luego un poco horrorizados, los ensayos y la transformación de Saverio. Finalmente, llega el día de la representación y todos esperan burlarse del fante. Pero la burla falla porque Saverio ha sido previamente enterado de la treta. Los burladores han sido burlados. Y lo serán aún más cuando se den cuenta que Susana está verdaderamente loca y ha asesinado a Saverio, pues ha reconocido en él al Coronel usurpador disfrazado de vendedor.

La locura de Susana, como se podrá advertir en el análisis, está muy relacionada con la concepción del mundo como algo ajeno al hombre, de la vida como la expresión de una voluntad desconocida, una fuerza ajena que toma a los hombres como títeres, como fante. La otra cara de este tópico es la imagen de la vida como la gran burladora de los hombres. Arlt, como Huidobro, actualiza la imagen del teatro de títeres –no hay que olvidar que *En la luna* es llamada por su propio autor como “pequeño guiñol”– que nace en la cultura carnavalesca pero de la que los románticos, y luego los vanguardistas, se apropian para reinterpretarla en términos metafísicos. Por ahí va también la reinterpretación que Arlt

hace de esa imagen y con ella nos enfrenta a el lado oscuro de la risa. Esta es, a grandes rasgos, la estructura de la tesis.

P A R T E I

HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LA TRADICIÓN FARSICA

Introducción: la pregunta por la farsa

Una cuestión que el estudioso de la farsa del siglo XX debe plantearse es la imposibilidad de reducirla a un género o a un recurso literario, pues ésta, la farsa, se encuentra en expresiones artísticas tan diversas como la pintura, la música, el cine, la literatura y el teatro¹⁴. Es decir, la farsa es una antiquísima y rica tradición estética que rebasa las fronteras del teatro (aunque aquí sólo nos incumban las expresiones fársicas teatrales) y toma su nombre de una expresión dramática medieval. En el teatro, la farsa es un tipo de organización dramática que incluye distintos géneros y expresiones, desde las “comedias” de Aristófanes hasta el teatro del absurdo, pasando por la farsa francesa medieval, el paso, el entremés, el sainete, el teatro de carpa, el guiñol, etc. Si algo tienen en común las expresiones de esta tradición, teatrales y no, es que están compuestas y organizadas desde una visión cómica del mundo, desde la risa. Así pues, tradición y risa son los conceptos fundamentales que deben orientar el sentido de la pregunta por la farsa.

No es baladí titular a este apartado “La pregunta por la farsa”, pues primero he de reflexionar si la pregunta más obvia, ¿qué es la farsa?, es la más adecuada para aproximarse a este objeto de estudio. Preguntarse sobre el sentido de las preguntas es algo muy común en la filosofía y ha demostrado ser un método muy productivo. Heidegger en “¿Qué es esto, la filosofía?” señala: “[d]esde hace mucho tiempo se suele caracterizar la pregunta por el qué sea algo, como la pregunta por la esencia” (29). Así pues, al preguntarnos ¿qué es la

¹⁴ Hay farsa en las películas de Charles Chaplin, motivos fársicos en algunas obras de Pablo Picasso y James Ensor, en el circo popular, y en novelas como *Gargantua y Pantagruel* de François Rabelais o *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia. El ambiente fársico se evoca en poemas como “Canción de carnaval” de Rubén Darío e inspira y da vida a un ballet como *Polichinella* de Stravinsky. Véanse al respecto las notas de Javier Peral sobre la presencia de lo farsesco en el siglo XX (22-24).

farsa? hacemos una pregunta por la esencia de la farsa y asumimos que podemos llegar a una definición de ésta de la misma forma en que llegamos a una definición de, por ejemplo, la mesa; sin embargo, hay una clara diferencia entre los fenómenos que tienen una esencia y son, entonces, susceptibles de ser definidos –una mesa, un auto, un ente matemático, etc.- y otros –como la farsa, como el hombre- que no. Esa diferencia reside en que la sustancia de los últimos es el tiempo, es decir, que son el resultado, nunca acabado, de un proceso histórico. Por tanto, una indagación sobre la farsa debe ser, lógicamente, una indagación sobre su historia (que no su historiografía). Dicha historia debe plantearse preguntas como las siguientes: ¿cuáles son sus orígenes?, ¿cómo determinan éstos la organización de la farsa?, ¿cómo se desarrolla la farsa en la historia y cómo son comprendidos sus cambios en los diferentes horizontes históricos que abarca su despliegue?, ¿cómo dialogan entre sí los diferentes momentos de esa historia? Es decir, un estudio cabal de la farsa debe ser una *hermenéutica* y es una tarea que requiere la labor de todo un grupo de investigación. No es, pues, posible ni pertinente hacerla aquí. Lo que sí es posible es realizar un esquema general de su desarrollo a partir de una teoría de la risa que atienda los principios de la hermenéutica.

Como la farsa es una de las manifestaciones de la risa, su estudio se torna un tanto complicado pues los tonos de la risa son múltiples (hay risa inocente, jocosa, hiriente, dolorosa, maligna, nerviosa, cómplice, etc.) y las teorías que la explican muchas y de la más diversa índole: fisiológica, psicológica, filosófica, estética y literaria. Pese a ser cuestión difícil, la comprensión de la risa no se puede pasar por alto en el estudio de la tradición fársica teatral; pero es necesario contar con una teoría de la risa que tome en cuenta la naturaleza estética, literaria y dramática de la farsa.

La teoría de la risa de Mijail Bajtín es la que mejor atiende esas dimensiones del teatro fársico. Si bien él tenía en la mira de sus reflexiones a la novela, tocó de soslayo el teatro popular en diversas ocasiones, sobre todo al explicar la manera en que los géneros cómicos marcaron la prehistoria del género más popular de la Modernidad; de ahí que no contravenga a sus principios, como señala Javier Huerta Calvo, una ampliación de su teoría para la comprensión de los fenómenos dramáticos de índole cómica (1982: 152-154)¹⁵.

Las investigaciones de Bajtín sobre la risa en la literatura gozan hoy de una popularidad sin igual, de tal modo que una de sus categorías principales, el carnaval, se ha erigido como un comodín en los estudios literarios y a veces se sustrae, sin miramientos, de la propuesta total del teórico ruso. Pese a esos abusos, la riqueza hermenéutica de su teoría sobre la risa brinda una plataforma sin igual para la comprensión de los fenómenos literarios y su historicidad. A grandes rasgos, Bajtín concibe la risa como “una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, [la risa] es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género” (1986: 241)¹⁶. En tanto cognición de la realidad, la risa va unida a un horizonte histórico que, si no se toma en cuenta, conduce a la incompreensión de sus expresiones estéticas. Es en el llamado implícito de Bajtín hacia la justa comprensión histórica de las expresiones de la risa, y no tanto en el carnaval, donde debemos ver uno de

¹⁵ El mismo Huerta Calvo escribió un estudio del entremés áureo, *El nuevo mundo de la risa*, y diversos artículos con este propósito. Esta labor de ampliar los límites explicativos de la teoría bajtiniana de la risa también lo ha llevado a coordinar la monumental *Historia del teatro breve en España* y a dirigir tesis como *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)* –una investigación de Javier Peral sobre la actualización de la tradición fársica.

¹⁶ La risa, además de ser una perspectiva del mundo, englobaría aspectos como lo cómico, el humor, la ironía, la sátira, la parodia, el absurdo, lo grotesco, etc.

sus grandes aportes a los estudios literarios.

En “La risa en Mijail Bajtín como hermenéutica”, Fernando Romo Feito hace explícitos los principios hermenéuticos con que Bajtín lee *Gargantua y Pantagruel* de François Rabelais, el libro en que despliega los principales lineamientos de su teoría. Romo señala que, a lo largo de su estudio, el teórico ruso se apega a los dos principios o cánones de la hermenéutica filológica fundada por Schleiermacher –a saber: “[t]odo lo que necesita una determinación aún más precisa en un discurso dado, puede sólo llegar a determinarse a partir del ámbito lingüístico común al escritor y a su público originario” y “[e]n un pasaje dado, el sentido de cada palabra debe ser determinado a partir de su inserción en el contexto” (*loc. cit.* Romo: 24). Aun sin conocer directamente esos principios, Bajtín advierte continuamente sobre el “peligro de comprender el pasado por el presente” (Romo 23) y, para rebasar ese peligro, “reconstruye la comprensión [de la risa] de los lectores contemporáneos de Rabelais” (Romo: 24). Incluso va más allá de la reconstrucción de esa comprensión original de la estética grotesca de Rabelais y nos brinda un esquema general de la historia de la risa para hacernos entender de dónde provienen las dificultades de los lectores de otras épocas para comprender la obra del escritor francés (Romo: 24). De ahí que Romo considere que el análisis de la risa de Bajtín sea una hermenéutica y la base para el proyecto bajtiniano de la reconstrucción de la historia de la literatura.

A esa hermenéutica literaria Bajtín le dio el nombre de poética histórica, una disciplina que en su sistema teórico era el preámbulo de una disciplina mayor: la poética

sociológica¹⁷. El objetivo de esta última es comprender las obras en el marco de su horizonte ideológico:

¿Qué es una obra literaria? ¿Cuál es su estructura? ¿Cuáles son los elementos de esta estructura, y cuáles son sus funciones artísticas? ¿Qué son género, estilo, argumento, tema, motivo, protagonista, metro, ritmo, melodía, etc.? Todas estas preguntas y, en particular, *la que interroga acerca de cómo el horizonte ideológico se refleja en el contenido de una obra*, así como la pregunta sobre las funciones de tal reflejo en la totalidad de su estructura artística, pertenecen a la extensa área de investigación de la poética sociológica. (1994: 77, cursivas mías)

Para no incurrir en definiciones dogmáticas ni en declaraciones de alguna escuela literaria sobre las formas, categorías, elementos, etc. que buscan definirse en los estudios literarios, la poética debe ir de la mano de la historia literaria y atender el devenir de los fenómenos estudiados:

Cada definición de la poética sociológica debe ser ajustada con arreglo a toda la evolución de la forma que define. Así, por ejemplo, la definición de la novela acuñada por la poética histórica debe ser dinámica y dialéctica. Debe referirse a la novela como a una serie de especímenes cambiantes de un género, y debe adecuarse precisamente a esa serie en proceso de generación. (1994: 78)

Aquí, una vez más, advertimos la visión hermenéutica que está en el fondo del trabajo de Bajtín. La poética histórica sería, entonces, una labor hermenéutica y una tarea previa a una

¹⁷ En palabras de Bajtín “el papel de la poética histórica se reduce al de preparar una perspectiva histórica para las definiciones sintéticas de la poética sociológica, en una serie de investigaciones monográficas sobre la historia de uno u otro género, incluso de uno u otro elemento estructural”(1994: 78).

interpretación más amplia de las obras literarias.

Algo similar a lo que Bajtín aconseja para el estudio de la novela ha de hacerse en el caso de la farsa. Los géneros y expresiones fársicas se han nutrido de los elementos vivos de las diferentes épocas históricas que los vieron florecer: de las visiones del mundo y de las correspondientes perspectivas de la risa, de los debates, de los conflictos, de los discursos, de las imágenes y de los personajes característicos. A lo largo del tiempo, en las farsas se fue constituyendo una rica memoria de imágenes artísticas, éstas conformaron el núcleo de una tradición que se conserva y re-significa al actualizarse según la visión del mundo imperante. Al ser una tradición y estar, por tanto, marcada por el devenir, la farsa no puede estudiarse como si fuera una cosa, un ente acabado cuyas características pueden enlistarse con miras a una definición. Porque su estudio requiere una comprensión de la risa y una aproximación hermenéutica, la orientación de esta tesis a partir de la perspectiva bajtiniana, la poética histórica, está doblemente justificada.

CAPÍTULO I

La tradición fársica

I.1 La farsa carnavalesca de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento

La farsa tiene origen en los ritos agrícolas con que se rendía culto a Dionisos, dios del vino y la agricultura. En el fondo de estos ritos estaba el drama de la renovación de la vida, el drama agrícola de la semilla que *muere* (se entierra) para *renovarse*; ese drama determinó el *pathos* y las imágenes de la farsa desde la Antigüedad hasta el Renacimiento¹⁸. Lo carnavalesco, un término acuñado por Bajtín para explicar los fenómenos del carnaval medieval designa, precisamente, el conjunto de prácticas festivas, imágenes y fenómenos artísticos que evocan ese drama de “la muerte del viejo mundo y el nacimiento del nuevo” o “drama cómico” (1987: 135). De ahí que a la farsa antigua también se le pueda llamar carnavalesca con toda propiedad.

Para la concepción agrícola del mundo la tierra, tumba y vientre de la semilla, era fin y principio de todo; pero no de un modo definitivo, pues en ese “mundo auroral” nada moría totalmente, nada era aniquilado sino que todo se transformaba y renacía (Beltrán 2002: 23), como las semillas. La vida se concebía como un juego de infinitas metamorfosis y eso dio como resultado una estética grotesca caracterizada por los cambios, las transformaciones, la mixtura entre seres y la ambivalencia, una estética cuyo paradigma era la quimera, de ahí que también se le pueda llamar grotesco quimérico¹⁹.

¹⁸ De ahí que las deidades agrícolas, como Dionisos o Perséfone, desaparezcan en el mundo de los muertos. En sus figuras se resume el flujo de la vida y la muerte, Mircea Eliade recuerda que “[e]n todas las ceremonias que le están consagradas se manifiesta Dionisio dios de la fecundidad y de la muerte a la vez” (379) y cita uno de los fragmentos de Heráclito, para quien «Hades y Dinoniso son uno y el mismo».

¹⁹ Para Bajtín esta tendencia estética se caracteriza por el *realismo*, es decir, por esa “comprensión

En los ritos y celebraciones –surgidos siempre a propósito de la muerte, el cambio y la renovación- el principio de la metamorfosis se materializó en la máscara. A decir de Bajtín, ésta:

[e]xpresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida... (1987: 42)

Con la máscara, símbolo de la otredad y la metamorfosis, nacieron los elementos del teatro. Las concepciones del grotesco quimérico palpitaron durante gran parte de la Antigüedad tras las máscaras de la tragedia y de la farsa, pero tras la de la farsa estaba también la risa, la alegría de las sucesiones y reencarnaciones. Porque esta alegría era inseparable de la cosmovisión grotesca, todas las más serias cuestiones –la vida y la muerte, principalmente- pasaban por el tamiz de la risa. En otras palabras, la risa estaba unida a la seriedad²⁰.

espontáneamente materialista y dialéctica de la existencia”(1987: 52) y “por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia [...]” (1987: 52). Esto último constituiría, a grandes rasgos, el núcleo del *grotesco*. En el “mundo auroral”, animales, hombres, deidades y vegetales se fundían en un solo y extraordinario ente grotesco. No había fronteras entre sus mundos. Las imágenes y símbolos principales de la estética grotesca fueron todas proteicas, fluctuantes, ambivalentes: la de la tierra, tumba y vientre; la de la muerte fecunda; la de la risa burlona y alegre. Tales símbolos se sintetizan en la imagen de la anciana (símbolo de la muerte) embarazada y sonriente a la que alude Bajtín en su imprescindible estudio sobre Rabelais (29). Son claros ejemplos las imágenes de sátiros, centauros, sirenas, tritones, esfinges, gorgonas y, por supuesto, la idea misma de la quimera, de la cual Bajtín ha dicho que “representa el grotesco por excelencia” (1987: 101).

²⁰ Según Bajtín las cuestiones últimas, las verdades sobre el mundo y el hombre (que hoy tenemos como las cuestiones más serias), no eran ajenas a la risa (cf. 1987: 65). Sus consideraciones respecto a la risa medieval carnavalesca describen también las cualidades de la risa de la comunidad agrícola y la risa popular del mundo arcaico y antiguo. En tanto que comprende las cuestiones últimas, esa risa es universal: “el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en su aspecto jocoso” (1987: 17), por su carácter universal abarca a todos los seres, de ahí que en los actos de burla hasta los mismos burladores sean escarnecidos. Además, como hemos visto, es una risa ambivalente: alegre y burlona, “niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (1987: 17). Por último, los momentos en que surge con mayor énfasis son aquellos en que se concentra la cosmovisión agrícola, es decir, los momentos festivos, que involucran a toda la comunidad; por eso es, principalmente, una risa festiva.

Ambivalente, como las imágenes de la muerte y la tierra, la risa podía ser expresión de burla hacia todo lo viejo y caduco y, al mismo tiempo, de alegría por la renovación del mundo. Dicha ambivalencia encontró su apoteosis en la risa ritual²¹.

La risa alegre de la renovación acompaña las prácticas que ponen al mundo de cabeza y, así, entierran lo viejo para llevar a la luz lo nuevo (*mundo al revés*)²²; surge en las fiestas de tránsitos y cambios; en los actos que celebran la pujanza de la vida –como las orgías rituales, los desfiles fálicos, los bailes de sátiros y las pantomimas lascivas; la risa alegre acompaña, también, imágenes de la abundancia como la del banquete y las de las tierras utópicas, así como figuras hiperbólicas que evocan la fecundidad terrestre y humana al resaltar los órganos grotescos por excelencia: la panza, los falos y las vaginas²³. Esas imágenes de la risa que fueron fruto de la cosmovisión grotesca del mundo marcaron el *phatos* de la escena fársica griega, una escena carnavalesca, grotesca y quimérica.

El cortejo de sátiros dionisiacos, encabezados por Sileno, pasó del rito al teatro con su tradicional sensualidad, hedonismo, barullo y gusto por el vino. Nació así el drama satírico (llamado también “cuarto drama” porque seguía a la representación de una trilogía

²¹ Como apunta Bajtín: “[l]a risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra para obligarlas a renovarse. Todas las formas de risa ritual se relacionan con las muertes y la resurrección, con la producción, con los símbolos de las fuerzas productoras. La risa ritual reaccionaba a las crisis en la vida del sol (solsticios), a las crisis en la vida de la divinidad, en la vida del hombre y del mundo (risa funeraria). En ella se fundía la ridiculización con el júbilo” (1986: 185).

²² La lógica de la categoría bajtiniana del *mundo al revés* es la lógica agrícola: enterrar (o rebajar en palabra de Bajtín) para renovar.

²³ Por ejemplo, los gigantescos falos rituales, los demonios barrigones de la fecundidad y los cíclopes. Lo hiperbólico de la estética grotesca, que en épocas posteriores es comprendido como exageración, era una manifestación de la abundancia y tiene su sentido original en el marco de esas celebraciones a la fecundidad del seno terrestre. La risa, fecundidad y abundancia iban de la mano en la estética grotesca. No es casualidad que Radamantis, el dios griego inventor del chiste, fuese tenido por un habitante de la Isla de la Bendición en la que abundaba la comida (cf. Bremmer: 15); tampoco que en el mito de Démeter, una de las grandes deidades agrícolas griegas, la vieja Baubo, entre bromas y gestos obscenos, le haya enseñado sus genitales a la diosa para hacerla reír (Clemente de Alejandría: 43). Según George Devereux, Baubo le devolvió a Deméter su alegría porque le recordó su fecundidad y capacidad de dar a luz una nueva hija (40).

de tragedias)²⁴. Igual la comedia antigua tiene origen en ritos asociados al dios. En su *Poética*, Aristóteles hace algunas anotaciones de las que se puede deducir que ésta procede de improvisaciones que ya en la forma de cantos fálicos (49a 11-12) o de versos yámbicos –es decir, versos burlescos, de invectiva personal (49a 24-28, Yebra: 255-258)- se dejaban oír en el *komos*, desfile en honor del dios que involucraba danza, cantos, banquete, fiesta y, por supuesto, burla y obscenidad (Aristóteles: 1448a 29-49, Yebra: 253)²⁵. La burla y la obscenidad características de los cantos fálicos y los versos burlescos eran la materialización verbal del rebajamiento y la renovación grotescos, en ellos latía el drama de la renovación de la vida, éste, junto al resto de los elementos del *komos* y el sentimiento utópico que acompañaba la renovación del mundo, fue el legado que Dionisios dejó a la farsa.

Lo que la épica, la tragedia y el mito pusieron en clave espiritual, la farsa antigua lo llevó al ámbito corporal grotesco, al reino del estómago y del sexo²⁶. Los celestiales héroes de los géneros altos son los pedestres antihéroes fársicos, semillas encarnadas en el cuerpo terrestre que invitan a la renovación de la vida. Sus signos son la voracidad oral y sexual, la lujuria jocosa, la cobardía y la intemperancia. No es casualidad que la vestimenta del drama satírico y la comedia, los géneros de la farsa realista grotesca, realizara las partes del cuerpo

²⁴ Sólo un drama satírico, *El Cíclope de Eurípides*, se conserva completo hasta nuestros días; se trata de una parodia del pasaje homérico donde se encuentran Ulises y Polifemo (libro IX de la *Odisea*). Pese a ser este el único que se conserva completo, se considera que el drama satírico era una reelaboración burlesca de los argumentos trágicos precedentes (Sutton: 380-389; Bajtín 1989: 422-424)

²⁵ Aristófanes (cuya carrera se desarrolló en la Atenas de mediados del siglo v y principios del siglo iv a. C.) es el dramaturgo cómico más famoso de la Antigüedad y se conservan muchas de sus obras; se presume que retomó el legado de los cómicos que le precedieron –Epicarmo, Formis, Deinoloco, Mesón, Quiónides, Magnete, Cratino, Crates y Susarión quienes vivieron en el siglo vi y la primera mitad del v (Aristóteles 1974: 48a33-34, 49b5-6 y 1448a29-36, Yebra: 252-253 y 261, Handley: 390)- y llevó varios de sus elementos y escenas a sus propias obras (Bermel: 71).

²⁶ Son emblemáticas las palabras del cíclope Polifemo en el drama satírico de Eurípides, cuando declara que su panza es la mayor de las deidades (Eurípides: 997). Cuando no es la panza la que gobierna, lo es el sexo (por ejemplo en la *Lisístrata* de Aristófanes).

asociadas a la fecundidad y las excrecencias: los actores ostentaban un falo de cuero que se asomaba bajo la túnica, así como un vientre exagerado y nalgas acolchadas (Handley: 392). La farsa antigua reflejó en todos sus elementos el legado de la risa de las festividades dionisiacas.

Además la risa grotesca de esas festividades pasó a la farsa antigua a través del escarnecimiento, ejercido con singular libertad, de personajes importantes y conocidos de la sociedad griega. Las burlas y las críticas de los dramaturgos griegos hacia los altos jefes pueden leerse como huellas escénicas de la risa ritual dirigida *a las más altas autoridades de la tierra para obligarlas a renovarse*; esos momentos de rito escénico, solían romper con la ilusión teatral y revivían el ambiente universal de fiesta pública en que nació la risa ritual²⁷.

A medida que la sociedad griega se volvió más sofisticada y estratificada, se alejó de sus raíces agrícolas, entonces risa y seriedad se separaron, la arcaica risa grotesca fue censurada²⁸ y la visión quimérica del mundo se debilitó y se restringió. Jan Bremmer señala que ya para fines del siglo V en la antigua Grecia, “el humor se consideraba peligroso” (13) y se reservaba para festividades como las de Deméter y Dioniso²⁹. Según el mismo Bremmer “[e]l siglo IV muestra evidentes signos de un creciente «aburguesamiento» con su correspondiente refinamiento moral” (20), por eso el gusto por los chistes grotescos y las

²⁷ Los momentos de burla eran llevados al máximo en la parábasis o intermedio digresivo de las farsas donde el coro se despojaba de sus máscaras y reclamaba “el derecho de ofrecer al Estado buenos consejos” (Handley 413). Durante la parábasis el coro interpelaba al público sobre asuntos de carácter político, a veces ajenos a las obras, y escarnecía a los gobernantes y las personas importantes, mencionadas o no en la escena, las cuales, frecuentemente, se encontraban en las gradas (Ruelas: 129, Castillo: 159).

²⁸ De ahí, tal vez, que las obras de Aristófanes correspondientes a la comedia media, *Asambleístas* y *Pluto* (representadas alrededor de 393 y 388 a. C., respectivamente), no tengan parábasis (Handley: 396). Con la parábasis desaparecieron también los momentos de invectiva, insulto personal y llamado a la igualdad que el coro dirigía al público. Esos elementos están por completo ausentes en las obras cómicas de los períodos medio y nuevo.

²⁹ Por eso los dos eran “dioses fuertemente asociados con la subversión del orden social y ambos tenían reservado un lugar «excéntrico» en el panteón griego” (Bremmer: 13).

bufonadas, característicos de la farsa, cedió su sitio al aprecio por el ingenio (20)³⁰.

Ese “aburguesamiento” tuvo como correlatos estéticos la comedia media y la nueva, expresiones dramáticas en las que la cosmovisión del grotesco quimérico se desvaneció³¹. Puede decirse que Grecia fue la cuna de dos grandes tradiciones teatrales de la risa, los cómicos grotescos anteriores a Aristófanes y él mismo –es decir, los dramaturgos de la comedia antigua- fundaron la tradición fársica y los cómicos de las etapas media y nueva, Aristófanes incluido, la tradición cómica que, a la larga, heredaría muchos de sus elementos a la comedia costumbrista europea (Gratwick: 119).

Los latinos también tuvieron géneros fársicos ligados a las celebraciones agrícolas y, como los de los griegos, éstos llevaron a la escena las imágenes de la risa grotesca y el drama de la renovación de la vida³². Plauto (ca 250 -184 a. C.) fue el gran maestro de la farsa romana, como Aristófanes lo fue de la griega y a él se le debe el encumbramiento del esclavo astuto (cf. Gratwick: 121- 130). El esclavo astuto –que aparece ya en la farsa griega como Jantias, el esclavo de Dionisos en *Las ranas*- es una figura carnavalesca que encarna el principio de la renovación de la vida; según la lógica topográfica de la cosmovisión agrícola del mundo, el esclavo, al pertenecer al estrato social más bajo, es la semilla enterrada que renueva la vida.

Plauto fue actor de atelanas y se daba a sí mismo el nombre del bufón *Maccus*

³⁰ A decir de Aristóteles había un contraste entre las comedias antiguas y las de sus contemporáneos, es decir las del periodo medio, pues “en las primeras lo cómico era el lenguaje obsceno, y en las segundas, la suposición” (1998: 1128 a 20). La capacidad de entender esas suposiciones o sobrentendidos de la nueva comedia haría la diferencia entre el hombre ingenioso, libre y educado, y el hombre vulgar, servil y sin educación (Miranda: 62). El pensamiento aristotélico deja traslucir una relación causal entre la estratificación social y el debilitamiento de la risa grotesca.

³¹ Las obras de tales periodos se volcaron en la representación fiel de escenas de la vida cotidiana, de tal suerte que Aristóteles de Bizancio, un contemporáneo de Plauto, escribiría posteriormente refiriéndose a uno de los cómicos griegos más importantes de la comedia nueva: «¡Oh Menandro y Vida, ¿quién de vosotros imita al otro?!» (*loc. cit.* Gratwick: 138).

³² Entre estos se cuentan la *fabula atellana*, la farsa *fliácica*, los *ioca fescennina*, la *satura* y el mimo.

(Albrecht: 172, 184). En sus obras se encuentran claros elementos de los géneros fársicos latinos, como las danzas de la *satura* y las escenas de insultos características de los versos *fescenninos* (Gratwick: 120, Albrecht: 115). Pese a que algunas de sus obras son refritos o refundiciones de las de Menandro, no puede decirse que sea su heredero. Y es que las obras de Plauto son parte de la tradición fársica que tuvo su génesis en el seno del grotesco quimérico y es, estéticamente, muy lejana al realismo-naturalismo de la tradición cómica a la que pertenece Menandro³³.

Gran parte de la alteración que Plauto hizo a las obras de Menandro fue, según señala Gratwick, para “aumentar los aspectos absurdos de la obra a expensas de lo patético y en particular para incrementar en extensión e importancia aparente el papel del esclavo principal y de su engaño” (129). El *servus callidus*, como su nombre lo indica, es un especialista en tretas, ardidés y artimañas –es un pícaro pero puede hacerse el tonto: un tonto listo, incluso malicioso-, es la mano maestra que mueve los hilos de la trama para favorecer a su dueño, a quien guarda lealtad extrema y el perpetrador del mundo al revés (cf. Gratwick: 121, 129, Albrecht: 201). Con sus numerosos apartes y confidencias al público, el *servus callidus* hace desaparecer la pared que divide a los actores y al público, por eso es “a la vez un miembro del auditorio y del reparto” (Gratwick: 130). El esclavo instala, por fugaces momentos, el ambiente de fiesta universal de la plaza pública, el

³³ Según Gratwick: “Uno de los aspectos más desconcertantes de la dramaturgia plautina es que en lugar de tratar de reproducir o emular los rasgos especiales de la Comedia Nueva –estructura de la trama consistente, económica e internamente, caracterización sutil, ironía, *pathos*- los subvierte en gran medida. Esto es tan general y tan acentuado que no puede considerarse como mera negligencia, sino como la afirmación de un estilo cómico bastante ajeno al naturalismo de un Menandro o un Terencio, y la consiguiente tradición europea de la Comedia de Costumbres (119). Otra diferencia entre Plauto y Menandro se introduce a propósito de los personajes. En distintas obras de Menandro aparecen las mismas máscaras (personajes con el mismo nombre y caracterización) sin que eso determine su ethos ni, por tanto, sus acciones (cf. Gratwick: 128-129); Plauto, en cambio, trabajó con las figuras de la *fabula atellana* (el pícaro, el bufón, el tonto) que en cada una de sus obras ejecutaban las mismas acciones aunque tuvieran diferentes máscaras y nombres. Como señala Gratwick “a pesar de toda la aparente individualización en nombres peculiares y fantásticos, de hecho aparece en cada obra la misma compañía típica de la atelana”(128).

escenario natural de las figuras en las que tiene origen: el pícaro, el bufón y el tonto³⁴. Así como ellos tienen un lugar privilegiado en el mundo festivo, los esclavos, sus transfiguraciones teatrales, son los amos de la escena fársica³⁵ –los directores de la acción, los llama Gratwick (130). El *servus callidus* podría ser también una evocación de los esclavos coronados de las fiestas carnavalescas romanas, las saturnalias, donde se invertían las jerarquías y ellos eran tratados y servidos como los amos.

Otra máscara carnavalesca presente en las farsas de Plauto fue la del bufón, que tomó la forma del parásito sabio caracterizado por el hambre, la risa grotesca y la sabiduría (Gratwick: 133). Plauto consagró, además, tipos como el *senex amans* que persigue a la meretriz pero es descubierto por su mujer –rodillo en mano- y el soldado fanfarrón, figuras de suma importancia para la farsa posterior. Aparte de las máscaras festivas o carnavalescas, el romano incorpora a su universo dramático el principio de la metamorfosis característico de la farsa quimérica en obras como *Anfitrión*³⁶.

Pese a la palpable herencia de la farsa aristofánica en Plauto, el ambiente grotesco y festivo –tan fuerte en las más añejas farsas del griego- está debilitado en la comedia

³⁴ Las consideraciones de Bajtín sobre el pícaro, el bufón y el tonto permiten profundizar en la comprensión del papel del *servus callidus* en la comedia plautina: “[El pícaro, el bufón y el tonto] tienen la peculiar particularidad, y el derecho, de ser ajenos a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad. Tan sólo pueden, por ello, utilizar toda situación en la vida como una máscara. El pícaro aún conserva lazos que le unen a la realidad; el bufón y el tonto «no son de este mundo», y tienen, por ello, derechos y privilegios especiales. Esas figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública. Restablecen el carácter público de la figura humana, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior, lo exponen todo, por decirlo así, en la plaza” (1989: 311). El pícaro, el bufón y el tonto, junto con el loco, son los grandes desenmascaradores de la escena fársica.

³⁵ Un papel similar juegan sus paralelos femeninos: las exóticas, extravagantes y amorales meretrices. Como los esclavos, están dotadas de sabiduría, astucia y malicia y, quizá por ello, ellos nunca se les enfrentan sino que las convierten en sus aliadas (cf. Gratwick: 133).

³⁶ Esta es una farsa dominada por las transformaciones y la mezcla entre mundos. Júpiter toma la forma del mortal que da nombre a la obra y Mercurio el de su esclavo, Sosias. Ambos arman una gran trampa para que el dios pueda satisfacer su amor por Alcmena, la esposa de Anfitrión.

plautina donde el plano corporal grotesco, pleno de alusiones sexuales, se diluye en el ámbito de la suposición y el sobreentendido. De vez en cuando, Plauto inserta chistes griegos obscenos del habla popular pero sólo “lo necesario para hacerle a uno preguntarse por qué no hay más” (Gratwick: 136). La disolución del mundo grotesco se concreta en las obras de Terencio y según Michael V. Albrecht, después de este cómico, “la *palliata* parece ahogada por la exigencia de una excesiva fidelidad a los originales” (114).

En el mundo romano, tan civilizado, jerarquizado y estratificado, estaba muy lejos de respirarse la atmósfera de libertad característica de la antigua Grecia. Por eso los cómicos no tuvieron la libertad de un Aristófanes (Gratwick: 117). La risa festiva muere cuando el poder se aferra a mantener las jerarquías en todo momento y, entonces, se encumbran otras formas de la risa, formas que reprueban las desviaciones y deformidades, como quería Cicerón (Graf: 31), que castigan y censuran, que trabajan para el mantenimiento del orden y las jerarquías sociales; esas formas encontraron cauce en la otra gran tradición de la risa, la comedia. La tradición fársica, en cambio, siempre se ha distinguido por mantener la utopía de la igualdad y libertad que se respiraba en las festividades del grotesco quimérico.

Así ocurrió con la farsa medieval³⁷ que se nutrió del ambiente de la fiesta

³⁷ El término farsa tiene un origen culinario: los latinos llamaban *farcire* a una masa condimentada con la que rellenaban trozos de carne. De ahí procede el término *farce*, acuñado en la Francia medieval para designar obras breves de carácter cómico que se intercalaban en la representación de piezas litúrgicas más extensas como los autos, los misterios y las moralidades. En lengua francesa existe el sustantivo *fars* (rellenado, relleno) y el verbo *farcir* (rellenar), de los cuales *farce* sería el femenino y el participio, respectivamente (Corominas 502. A partir del siglo XIII, en Francia se representaron alrededor de mil farsas de entre doscientos y quinientos versos acomodados en coplas octosílabas –una minoría comprende entre cuatrocientos y mil versos–. Las representaciones eran breves, duraban cinco o diez minutos, e iban intercaladas en obras de mayor extensión; al ser obras cortas, no tenían actos ni escenas sino que la acción se interrumpía por medio de pausas breves (García Peinado: 44-45, Spang: 164). Estos rellenos burlescos se representaban en las plazas, patios y cementerios donde se colocaban los improvisados escenarios medievales (García Peinado: 29). A excepción de *El muchacho y el ciego*, todas las farsas mencionadas en este apartado están recogidas en *Maese Pathelin y otras farsas*, libro editado y traducido, en parte, por Miguel Ángel García Peinado.

carnavalesca³⁸, fiesta de raíz agrícola donde se celebraba al “tiempo que aniquila y renueva todo” (Bajtín 1986: 181). La esencia del carnaval es el drama de la renovación de la vida, por eso son muy importantes para su celebración las máscaras, los disfraces³⁹, las inversiones de roles⁴⁰ e intercambio de jerarquías⁴¹. Detrás de estos elementos late la voluntad de romper con la autoidentificación y celebrar el principio de la metamorfosis de la vida, las sucesiones y reencarnaciones.

Entre los intercambios de jerarquías carnavalescos se cuenta la elección de una figura de autoridad entre quienes ocupaban las posiciones sociales más bajas. Ésta es una de las formas de lo que Bajtín llama la acción carnavalesca más importante “*la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval*” (1986: 181)⁴². La coronación/ destronamiento es una de las expresiones de la parodia festiva, la cual va unida

³⁸ Durante los siglos VII, VIII y IX d. C. el cristianismo comenzó a apuntalarse como la religión oficial de los pueblos occidentales; sin embargo, como la cultura cristiana aún no se consolidaba y carecía del atractivo que llegó a tener andando el tiempo, la Iglesia hizo coincidir algunas de sus festividades con las fiestas paganas en las que se mantenía viva la tradición popular carnavalesca (Bajtín 1987: 74, 1986: 188). El conjunto de fiestas cristianas de raíces paganas formó un ciclo carnavalesco cuya versión extendida comenzaba en Navidad y terminaba el miércoles de ceniza, con el significativo acto del entierro del Carnaval (la versión breve sólo abarcaba la semana anterior a la Cuaresma). El ambiente alegre y hedonista de estas festividades, inspirado, en buena medida, por la proximidad de la primavera, se opone al ambiente asceta de las fiestas de la Cuaresma y la Semana Santa (Gutiérrez Estévez: 45-47).

³⁹ Las personas usaban máscaras de lobos, osos, caballos, vaquillas y toros; utilizaban, también, disfraces quiméricos que se componían de partes de distintos animales y otros elementos extravagantes: “rabos, cuernos y cencerros sobre figuras vestidas de manera estafalaria, con retales de otras ropas y de pieles configuran imágenes que son inconfundibles como propias del Carnaval” (Gutiérrez Estévez: 54).

⁴⁰ Igual que en la fiesta antigua, en el carnaval la consciencia del juego de la vida iba de la mano con la liberación de las jerarquías y el intercambio de papeles y roles, incluidos los sexuales. Por ejemplo, en Inglaterra las mujeres tenían permiso de golpear a sus maridos en algunos días festivos (Weissberger: 605); en España el 5 de febrero, día de Santa Agueda (patrona de las mujeres casadas), las mujeres podían “manifestar una conducta de poder e iniciativa en aspectos que el resto del año les están vedados o desaconsejados” (Gutiérrez Estévez: 37).

⁴¹ Otra manifestación del intercambio de roles se daba en fiestas como la del asno, la de San Nicolás y la de los tontos o locos, donde se escogían Papas, obispillos y príncipes de los locos entre los estudiantes y el pueblo raso para dirigir ritos paródicos y otras actividades festivas (cf. Gutiérrez Estévez: 36, García Peinado: 23 y Figueroa: 140).

⁴² El rito de coronación y destronamiento tiene profundos lazos con la antigua estética grotesca y la imagen de la muerte fecunda, como señala Bajtín, en él “se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación” (181). Hay en ese rito una profunda alegoría, el coronado es el hombre que vive y el destronado el hombre que muere, el coronamiento implica el destronamiento, de la misma manera que el nacimiento implica la muerte.

a una voluntad de profanación y renovación⁴³. Tanto esta acción como las demás manifestaciones festivas del drama de la vida fueron absorbidos por los géneros teatrales de la plaza pública medieval, de ahí que Bajtín señale que “todos los espectáculos teatrales del Medioevo eran de carácter carnavalesco” (1987: 189)⁴⁴. La farsa se constituyó como el espacio de coronación/ destronamiento del pícaro, del bufón y del tonto.

En una farsa como *El calderero* es evidente cómo el teatro medieval retomó el rito de coronación y destronamiento carnavalesco⁴⁵: una pareja trata de resolver un pleito, que llegó al extremo de una guerra entre sexos, a través de un juego que ganará quien aguante más tiempo inmóvil. Los esposos comienzan su enfrentamiento festivo y al poco tiempo un pícaro vendedor de calderas entra en escena. Como no obtiene ninguna respuesta de los personajes, el pícaro comienza a molestar al esposo, primero coronándolo como un santo y luego besando a su mujer. El hombre, con temor al peso de la cornamenta, se lanza a golpes contra el calderero y, obviamente, su esposa gana el juego⁴⁶. Al mismo tiempo que es “coronado” el marido es “destronado”, pues pierde el juego y también la guerra entre sexos

⁴³ Un claro ejemplo era la misa del asno, ceremonia celebrada en la fiesta del mismo nombre cuyo centro era la imitación de los rebuznos del asno en las partes más importantes del rito (García Peinado: 23). La profanación implícita en las misas burlescas molestó tanto a la Iglesia que hacia fines del siglo XV las autoridades eclesiásticas prohibieron la realización de la fiesta de los tontos, que incluía una ceremonia similar a la misa del asno, en el interior de los templos. La fiesta, entonces, se trasladó a atrios, plazas y, finalmente, fue absorbida por representaciones a cargo de cómicos no profesionales (Figueroa: 140-141).

⁴⁴ Por ejemplo, la *sottie*, con su tinglado de *sots* que vestían a la usanza del loco o bufón (vestimenta verde y amarilla, capucha con orejas de asno, cascabeles) continuó la tradición de la fiesta de los locos y las misas burlescas tuvieron como producto teatral más evidente el *sermon joyeux*, un sermón paródico provisto de una buena dosis de latín macarrónico y bromas obscenas (García Peinado: 31).

⁴⁵ Una parte de la farsa lleva a la escena el rito que aparecía en el juego “San Cosme te vengo a adorar”. Miguel Ángel García Peinado describe el juego así: “una persona hacía de santo y todos los demás acudían a presentarle las ofrendas más pintorescas y cómicas que tuvieran a su alcance. Si el santo se reía, se le daba una prenda y si el que se reía era el que acudía a adorarlo, éste ocupaba el lugar del santo” (94).

⁴⁶ Anoto aquí el diálogo correspondiente a la coronación bufonesca: “Calderero.—¡Eh!, Juanillo el tonto, ¿habéis atrapado alguna mosca? ¿Estáis jugando a presidente? No mueve ni labio ni diente. Al verlo así, parece una imagen de San Nicolás de la Villa. Yo os haré San Nicolás o San Cosme, o si no, San Pedro de Roma (Empieza a sacar todo lo que lleva para disfrazar al marido). Tendréis la barba de estropajo y luego cualquier cosa en la mano. Y como tiara (le pone una caldereta), y como báculo, hagamos lo mismo, tendréis esta hermosa cuchara. Y en la otra mano, en lugar de libro, este orinal [...]. ¡Dios mio!, ¡qué guapo se va a quedar! (Poniéndose de rodillas ante él.) San Coquilbaut, yo os adoro.” (García Peinado: 94)

–gana su mujer y, con ella, todas las mujeres. Aunque no en todas las obras el rito de coronamiento y destronamiento bufonesco es tan evidente puede decirse que por la importancia otorgada a las figuras del pícaro, el bufón y el tonto, la farsa medieval es el espacio donde se corona y destrona simbólicamente a estas figuras de la plaza pública.

El tonto solía aparecer como un ciego, un mendigo o un criado. Revestido como el criado, tenía destellos de astucia que servían a los intereses de su amo; era un personaje muy parecido al *servus callidus* de la comedia plautina.⁴⁷ Por su parte, el pícaro, gran introductor de burlas, tretas y engaños, apareció en el escenario medieval bajo las formas del comerciante, del charlatán, del herbolario y del abogado. Un pícaro protagoniza la primera farsa conocida: *El muchacho y el ciego* (c.a. 1276), donde se representan las aventuras de un lazarillo (el pícaro) que roba a su amo⁴⁸; esta figura se consagra en *Maese Pathelin* (c.a. 1464), una de las farsas francesas más célebres que, como muchas otras, explota el tópico del burlador burlado.

Las figuras del pícaro y del tonto introducen el principio corporal festivo del carnaval, celebración que tenía como signos la abundancia y la fecundidad, es decir, los polos opuestos a la muerte. Estos aspectos se manifestaban con una acentuación de los instintos carnales, en el gusto por la comida, la bebida y el sexo⁴⁹. En las farsas, el principio del banquete –del que Bajtín ha dicho que representa “*el triunfo de la vida sobre la muerte*”

⁴⁷ Por ejemplo, en *El tonto que busca trabajo*, un matrimonio contrata como sirviente a un tonto que complica los amoríos extra-maritales de la señora Alison, la esposa de su amo. El tonto frustra la consumación del encuentro erótico de la mujer, provoca que su marido descubra su infidelidad y que le dé una terrible paliza.

⁴⁸ Véanse los datos que proporciona Cohen (152) y la reproducción de Ruelas (342-346).

⁴⁹ No es extraño que el Arcipreste de Hita, en el *Libro del buen amor*, haya caracterizado a don Carnal (figura alegórica del carnaval) como un hombre bonachón, dado a la comida, la bebida y amigo del Amor. Y es muy revelador que cuando don Carnal lucha con doña Cuaresma su ejército se componga por los elementos del banquete: sus escuderos son gallinas, perdices, conejos, capones, ánades y gordos ansarones; las ballestas son manejadas por cecinas, costados de carneros, piernas de puerco fresco y jamones enteros; quesos fritos montados sobre vinos tintos y utensilios de la cocina también prestan sus servicios a don Carnal.

en la medida en que al comer en abundancia, el hombre engulle al mundo en lugar de ser engullido por él (1987: 253-255)- se manifestó de diversos modos. A veces el banquete o las alusiones a la comida van unidas al acto sexual, que también es símbolo de vida⁵⁰. En otras ocasiones, el banquete cumple la función de coronación y representa la vida que sigue a la muerte (Bajtín, 1987: 256)⁵¹.

Tal vez porque en el fondo del carnaval latían los elementos de las celebraciones paganas de la fecundidad, había en él una libertad sexual imposible en la vida corriente. Los hombres, pero aún más las mujeres, podían expresar sus apetitos sin el freno de las jerarquías y erigirse como las renovadoras de la vida. Las farsas retomaron ese ambiente de licencia sexual femenina y presentaron mujeres muy amigas de los placeres de Venus⁵². Otro aspecto en que se manifiesta el drama de la renovación de la vida en la farsa medieval es la violencia. Son muchas las obras medievales donde hay palos, zarandeos o enfrentamientos verbales. Pero esa violencia fársica, enmarcada por la risa, es una de las imágenes artísticas de la renovación, una más entre las formas del rebajamiento festivo. La risa ritual, la utilización de la injuria como motor de renacimiento y renovación, late en el fondo de las escenas de violencia fársica; eso se aprecia, por ejemplo, en los

⁵⁰ Por ejemplo, en *El tonto que busca trabajo* la esposa infiel manda al tonto por un pastel de lechón para disfrutarlo con su amante.

⁵¹ Así es en *El pastel y la tarta*, farsa en que dos hambrientos pícaros roban un pastel de anguilas y cuando pretenden repetir la hazaña para hurtar una tarta, son descubiertos y molidos a golpes. Tras esta acción –que como veremos más adelante, representa la muerte- los pícaros se reúnen para “llenar el gazzate”, es decir, para comerse el pastel. Pese a los golpes, la farsa tiene un final feliz y ambos tienen su “corona”. Otro ejemplo de este tipo viene en *El calderero*, el coronamiento de la mujer es celebrado con un banquete en la taberna que se comparte con todos los espectadores (este tipo de invitación, y otros llamados directos al público que aparecen en la farsa medieval, recuerdan que en los géneros carnalescos representados en un ambiente festivo la cuarta pared es una frontera frágil que se puede disolver para que la fiesta reinstale su soberanía universal).

⁵² Quizás el ejemplo más representativo esté en *La tina*, donde el acongojado Jacquinet sufre la tiranía de su esposa y su suegra y es obligado a escribir una lista con sus obligaciones, entre ellas las maritales (62-69). *La tina* muestra la naturaleza ambivalente que tiene la mujer en la tradición cómica popular –Bajtín la resume con la imagen de “una inagotable vasija de fecundación que consagra a la muerte todo lo viejo y acabado” (1987: 216).

enfrentamientos verbales colmados de injurias y groserías⁵³ que recuerdan elementos en descomposición (la mierda es la más frecuente, le siguen las alusiones a malos olores); en esos enfrentamientos también hay groserías que evocan figuras de las entrañas de la tierra (el diablo, el infierno) o de animales asociados a ella (el puerco). Tanto las groserías y actos que aluden a toda clase de desechos, al diablo y al infierno, pueden entenderse a la luz de lo que dice Bajtín sobre las expresiones escatológicas:

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo «inferior» corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» corporal, la zona de los órganos genitales, es lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con *el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar* (1987: 134).

Por sus entrañables lazos con la cultura agrícola, la tradición cómico popular conserva la imagen de los excrementos fertilizantes que, al ser principio de vida, son la «alegre materia» (Bajtín, 1987: 201).

Las tundas carnavalescas –alegres, rodeadas de risas- son el equivalente físico de las injurias y las groserías; como ellas, están ligadas a la muerte y la renovación (Bajtín 1987: 182, 238). A diferencia de la literatura seria, en el universo de la farsa, los golpes no hieren ni dañan. Aunque a veces vayan dirigidos contra los personajes “viciosos” (los pícaros, las mujeres infieles) no son tanto un castigo como una expresión del zafarrancho festivo y juguetón que recuerda las expresiones de hostilidad burlesca del carnaval: ataques con agua

⁵³ En sentido estricto, hablar de “groserías” en la tradición fársica es un anacronismo. La precisión que hace Bajtín respecto a la obra de Rabelais, puede aplicarse a la literatura carnavalesca en general, según el teórico, tanto las groserías como las obscenidades “constituyen una parte orgánica de sus sistemas de imágenes y de su estilo. Sólo parecen aisladas y peculiares a los ojos de la literatura moderna.” (Bajtín 1987: 138)

sucia, harina, salvado, cenizas, huevos, etc.⁵⁴ Si bien la figura del burlador, ya sea bajo la forma del tonto listo, del pícaro o de la mujer, reina en la farsa medieval, ésta es impensable sin la presencia de otros tipos, producto de la organización feudal y religiosa: los siervos, los juglares, los burgueses, los curas, los abogados, los médicos y los estudiantes⁵⁵. Las farsas ponían especial énfasis en la reelaboración paródica del modo de hablar típico de las clases y grupos sociales que representaban los personajes mencionados. Fue muy usual la parodia del lenguaje del sabio (ya fuera médico, jurista o clérigo) a través del latín macarrónico, mezcla de latín con la lengua local⁵⁶. La parodia de las formas del habla cotidiana fue una fuente de comicidad, como lo fue también la presencia del lenguaje de la plaza pública. Además, la comicidad en la farsa medieval también dependía de juegos verbales, rimas, repeticiones, enumeraciones interminables, peroratas, equívocos, diálogos cortados, aliteraciones, retruécanos, etc. (García Peinado: 48, Spang: 165-166).

Pese a los nexos de la farsa medieval con la farsa antigua, las abigarradas mezclas entre mundos y seres –características del antiguo grotesco quimérico– no fueron muy comunes en el teatro cómico medieval⁵⁷, el foco lo ocuparon los procesos corporales grotescos. Si en el carnaval los cuerpos festivos se inclinaban a engullir y amar casi sin restricciones (Gutiérrez Estévez: 56), en la escena fársica tontos, pícaros y mujeres mostraron su voracidad e intemperancia sexual sin par. La cosmovisión religiosa tradujo

⁵⁴ Aunque los ritos de renovación carnavalescos, que en la escena eran inofensivos, en la vida real sí tuvieron varias víctimas (Gutiérrez Estévez: 39).

⁵⁵ Véanse al respecto las anotaciones de García Peinado (46-47), Messip (29), Spang (165) y Bentley (1964: 49).

⁵⁶ Un excelente ejemplo es *Maese Mimín estudiante*, farsa donde el protagonista, un estudiante de leyes, no habla sino en latín. Ante tal despropósito, su familia decide curarlo metiéndole la cabeza en una jaula para pollos.

⁵⁷ Hubo guiños a la estética quimérica, como el gorro con orejas de asno o cresta de gallo del disfraz del tonto y la vecindad entre lo humano y lo animal presente en ciertas injurias e imágenes –por ejemplo, en el castigo al jactancioso estudiante reducido a un pollo en la mencionada *Maese Mimín*.

esos símbolos carnavalescos como dos pecados capitales: la gula y la lujuria; pero la censura eclesiástica poco pudo contra una cultura tan poderosa que todavía nutriría expresiones renacentistas como la *Commedia dell'arte* y el entremés.

En el Renacimiento las compañías de comediantes del arte tuvieron una raíz popular muy fuerte, pues su disciplina se gestó en ferias y plazas públicas, en fiestas como el carnaval y en espectáculos populares. Del carnaval retomaron elementos como las máscaras de grandes narices, las figuras del bufón, el pícaro y el tonto, el ambiente festivo y la libertad sexual; de las ferias y espectáculos recogieron la destreza de acróbatas y saltimbanquis, los chistes de bufones, la oratoria de charlatanes y todos los géneros de la plaza pública que se convirtieron en la materia prima de sus geniales improvisaciones. Gracias a los comediantes del arte, esos elementos festivos y del espectáculo popular pasaron a un nivel profesional.

Los personajes enmascarados, los tres amos (Pantalone, el Dottore y el Capitán) y los *zanni* o criados (Arlequín, Scapino y Brighella en la primera etapa), fueron medulares en la *Commedia dell'arte* y son claros continuadores de la tradición fársica del realismo grotesco⁵⁸. Las máscaras brillaron especialmente en los *lazzi*, escenas cómicas muy breves, a veces sazonadas con bailes y acrobacias, que fueron inigualable fuente de regocijo para los espectadores de la época. En ellas fue donde mejor se conservó la visión carnavalesca

⁵⁸ Son innegables los nexos de Pantalone con el *senex amans* de Plauto; del presuntuoso Dottore con el Dossenus de la *fabula atellana* y los paródicos personajes sabihondos de las farsas medievales; el Capitán es heredero del linaje de soldados fanfarrones que inaugura el *Miles gloriosus* de Plauto y continúan las figuras de los *monologues des soldats fanfarons* medievales –un subgénero del *Monologue dramatique*, género francés medieval del que también formaba parte el *sermon joyeux* (García Peinado: 32). Los *zanni*, *Arlequín*, *Scapino* y *Brighella*, son herederos de la estirpe de los criados cómicos, tan antigua como la farsa aristofánica y enriquecida por el *servus callidus* de Plauto y los criados de la farsa medieval. Como todos los criados de la escena fársica, los *zanni* están dominados por el espíritu del bufón, del pícaro y del tonto. En muchas obras se presentan como una dispar pareja carnavalesca (el tonto o el bufón y el pícaro); otras muestran cómo ambas figuras se reparten la astucia y la tontería y dan lugar al tópico del burlador burlado (Nicoll: 82).

del mundo, sobre todo la concepción grotesca del cuerpo. Muchas de esas escenas han sido reelaboradas cientos de veces, tanto en el teatro como en el cine y la televisión; sin embargo, su sentido se ha visto degradado con el paso del tiempo y, actualmente, son sólo imágenes divertidas, despojadas de sus vínculos con el drama de la renovación del mundo.

La influencia de la *Commedia dell'arte* en el teatro renacentista y de siglos posteriores es de sobra conocida. Shakespeare recogió esta tradición y la llevó a obras como *Sueño de una noche de verano* (Puck sería una evocación de Arlequín), *Las alegres comadres de Windsor*, *La fierecilla domada* y *La comedia de enredos* (Castillo: 174-175). El teatro renacentista y de los Siglos de Oro español debe mucho a estas compañías que llevan la estética fársica a su más alta cumbre, también el gran cómico francés Molière se cita entre sus herederos más notables⁵⁹. El impacto de la *Commedia dell'arte* en la historia del teatro es tal que incluso algunas “innovaciones” dramáticas del siglo XX están en deuda con esa expresión renacentista.

Sin ir tan lejos en el tiempo, se considera que la *Commedia dell'arte* inspiró a dramaturgos renacentistas españoles como Lope de Rueda y Cervantes. En Lope de Rueda, el inventor de los pasos –gérmenes del entremés (Asensio: 44)- la influencia es muy notable⁶⁰. La huella italiana, o al menos una raíz folclórica común, también se advierte en Cervantes cuyo conocido entremés *El viejo celoso* tiene coincidencias con un *canovacci*⁶¹

⁵⁹ La influencia entre la *Commedia dell'arte* y el teatro de Molière fue recíproca y quizá se debió a su continua convivencia. En 1658, la compañía de la *Commedia* en París y el dramaturgo compartieron el *Petit Bourbon*; al demolerse ese teatro en 1660 compartieron el *Palais Royal* (Nicoll: 179). Cabe recordar que una de sus obras sirvió de inspiración para que los italianos crearan el personaje de Polichinela. Para algunos historiadores del teatro, Molière escribió tanto farsas como obras de alta comedia; en *El médico a la fuerza*, por ejemplo, encontramos los elementos típicos de la farsa, sobre todo, la violencia exagerada.

⁶⁰ Como se aprecia en el innegable paralelismo entre el paso conocido como *La tierra de Jauja* y la pieza italiana en que se alude al país de Cucaña. Véase la descripción que hace Nicoll de la pieza italiana (149-150).

⁶¹ Se llamó así a los esquemas de acción que marcaban las entradas, salidas e indicaciones de lo que los comediantes debían hacer y decir (Nicoll: 37).

del mismo nombre. Huerta Calvo atribuye las grandes similitudes entre el entremés y la *Commedia dell'arte* a que ambas expresiones dramáticas pertenecen a “la literatura de tipo festivo carnavalesco, con raíces en la fiesta teatral de la Antigüedad” (1995: 134)⁶².

Las similitudes, el parentesco y hasta la equivalencia entre la farsa medieval y el entremés renacentista han sido de sobra anotadas por los historiadores del teatro⁶³; sin duda, tal cercanía se debe a que ambos géneros hunden sus raíces en el mismo fenómeno pre-teatral: la fiesta popular, carnavalesca⁶⁴ y llevan en su seno el drama cómico de la renovación de la vida. No es extraño, entonces, que a semejanza del carnaval y la farsa medieval, en el entremés la mujer joven, símbolo del renacimiento del mundo, sea el principio de renovación de la vida. Ese carácter se expresa en su gusto por los placeres venales –como se aprecia en los entremeses de burlas amatorias, especialmente en los de cornudos (Huerta Calvo 1995: 74). Pero esta filiación sólo es válida para el entremés renacentista. A diferencia de la carnavalesca amante del placer, la mujer del entremés barroco –la de Quevedo y Quiñones de Benavente– ama el oro y las joyas por sobre todas las cosas (Huerta Calvo 1995: 88-89). Este relevo de imágenes está sustentado por un cambio en la ideología, producto de la revolución capitalista del siglo XVI, que puso al dinero en el centro del mundo y fijó la urbe como modelo de población humana. A la par de esos cambios ocurrió un debilitamiento de la cosmovisión agrícola y de la cultura cómico

⁶² Esa herencia fue ampliamente reconocida por los críticos de los siglos XVI, XVII y XVIII quienes equipararon el entremés y otros géneros breves, como la mojiganga, con el drama satírico, sobre todo por la escenificación de escenas lascivas y la comicidad obscena (Huerta Calvo 1995: 30-42).

⁶³ Como el término francés “farce”, el de “entremés” tiene un origen gastronómico y quiere decir “manjar entre dos platos principales”. En el teatro se llamó así a las breves burlas de origen folclórico que se escenificaron en el espectáculo renacentista español porque se representaban entre una y otra jornada de la comedia (Buezo: 71).

⁶⁴ Como apunta Eugenio Asensio en su *Itinerario del entremés*, “en el Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario, el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada” (20).

popular.

Aunque el entremés barroco del siglo XVII conservó algunas imágenes grotescas del entremés renacentista, por ejemplo las sexuales, estas se inscribieron en una cosmovisión distinta y su sentido se debilitó o su significado cambió, pues se pusieron al servicio de la sátira. Este giro marca la tendencia de la nueva época: las imágenes de la tradición cómica popular, esencialmente fársica, subsistirán en los siglos siguientes inscritas en nuevos horizontes y revestidas de nuevos sentidos, unas veces su polo regenerador será totalmente cercenado y se pondrán al servicio de la comedia costumbrista y la sátira o subsistirán como imágenes divertidas en el espectáculo burgués; sólo unas pocas veces, conservarán la huella de la tradición cómica popular y seguirán fungiendo, de manera sutil o evidente, como principios de renovación que enfrentan las formas acartonadas del subjetivismo y el capitalismo, los pilares de la nueva cosmovisión.

1.2 El grotesco en la farsa moderna

La aurora de la Modernidad iluminó la concepción de un hombre íntimo, volcado sobre su interioridad y fundamento, verdadero e indubitable, de todo lo existente⁶⁵. A la par de este giro se vivió un debilitamiento de la vida en la plaza pública y la fiesta popular que se manifestó en la oficialización de la vida festiva –es decir, en el control de la fiesta por el Estado- y en la incorporación de la fiesta al tiempo cotidiano, a la vida privada, doméstica y familiar (Bajtín 1987: 36-37).

Las expresiones fársicas, que durante la Edad Media y el Renacimiento formaban

⁶⁵ La *res cogitans* (sustancia pensante) de René Descartes (*Meditaciones metafísicas*, 1641) fue una de las manifestaciones de que occidente se desplazaba hacia una concepción individualizada del mundo.

parte de la fiesta popular y tenían lugar en la plaza pública, también se privatizaron y se trasladaron de la plaza al corral, al coliseo y al teatro, es decir, a lugares regulados por las autoridades. Eso significó el surgimiento de un nuevo tipo de público: ya no era el público reunido en el calor de la fiesta popular sino el que asistía a un recinto para su solaz y diversión (el germen del público burgués). El cambio en el fenómeno teatral motivó, además, que los dramaturgos de la alta cultura –que por ese tiempo eran neoclásicos- comenzaran a tener en cuenta las posibilidades que ofrecía el teatro para la educación del espíritu del hombre.

Esas tendencias burguesas y neoclásicas pusieron a la risa grotesca, otrora dueña y señora de la fiesta y el espectáculo popular, en una situación marginal. Su declive fue acompañado por el auge de otros tipos de risa: la risa satírica, que interpretó la hiperbolización de las imágenes grotescas como exageración y deformación –es decir, como operaciones muy apropiadas para destacar los defectos humanos-, y la risa burguesa, que sustrajo las imágenes de la risa grotesca de la cosmovisión carnavalesca del mundo y las uso como meros instrumentos de diversión. De ahí que las imágenes grotescas que persistieron en el espectáculo teatral fueron, muchas veces, reinterpretadas como naturalistas, como parte de una comicidad de baja estofa o como parte de un humor festivo que había perdido sus nexos con la cosmovisión carnavalesca (Bajtín 1987: 37). Sin embargo, a decir de Bajtín, el debilitamiento de la fiesta y la cosmovisión carnavalesca en la Modernidad no significó su fin⁶⁶.

⁶⁶ El principio festivo popular carnavalesco siguió “fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura” (1987: 37). Por un lado hubo expresiones –como la *Commedia dell'arte*, algunas obras de Molière y el teatro de feria- que mantuvieron el sentido de las imágenes grotescas en el marco de “la cosmovisión carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir” (1987: 37) y, por otro, el principio festivo popular carnavalesco comenzó a fecundar la alta cultura.

Los espectáculos de feria, en los que se mantuvo vivo el espíritu de la fiesta popular, fueron el resguardo del grotesco carnavalesco y también lo fue, al menos durante un tiempo, la *Commedia dell'arte*, la gran heredera de las peroratas de feria y los cómicos de la plaza pública. Pero el debilitamiento de sus principios populares y carnavalescos, no tardó en hacerse patente. El XVIII fue el siglo en que las reformas de Carlo Goldoni llevaron a la *Commedia dell'arte* a su decadencia. Éstas significaron el éxito de una “filosofía dramática” que alcanzó su plenitud en el siglo de las luces y sobre la cual Nicoll apunta: “[I]a frase «filosofía dramática» está justificada completamente, pues el nuevo estilo de comedia realista y educativa que Goldoni cultivó, aunque se perfilase en la primera época, se construyó sobre la base de los conceptos de la edad de la razón, cuando éstos se llegaron a aplicar a las representaciones teatrales” (206-207). A partir de entonces “[p]or toda Europa se extendió la idea de un teatro realista, basado en el racionalismo y la sensibilidad, consagrado profundamente a los valores sociales, deseoso de desempeñar, mediante la reprobación cómica y el ejercicio del sentimentalismo, un papel moral y reformista en la comunidad” (Nicoll: 206-207). Goldoni es sólo uno de los portavoces de este giro en la sensibilidad artística⁶⁷ pero, en general, el siglo de las luces fue adverso para la tradición fársica y marcó el ascenso de la tradición cómico-satírica.

Con el surgimiento del romanticismo la situación cambió y el grotesco recuperó cierto espacio en la escena, sobre todo en Alemania; sin embargo, la tradición fársica nunca se recuperó totalmente del golpe asestado por la razón, el cual significó un tremendo distanciamiento entre la risa y la seriedad, al menos para las expresiones de la alta cultura.

⁶⁷ Otra manifestación de este cambio en la sensibilidad estética fue la expulsión de Hanswurst (Arlequín) de la escena alemana durante la segunda mitad del siglo XVIII por el poeta alemán Gottsche quien lo acusaba de llevar al escenario una bufonería vulgar y afrentar el buen gusto (cf. Bajtún 1987: 38, Grovas: 69)

La resurrección del grotesco en el romanticismo, en parte como reacción contra el clasicismo dieciochesco, está signada por la visión moderna subjetiva, individual, de tintes melancólicos, incluso trágicos. Por eso el grotesco romántico es muy diferente de aquel grotesco carnavalesco cuyas fecundas raíces se hundían en la vida de la plaza pública –es decir, el de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento⁶⁸.

Esa transformación de visiones puede apreciarse en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche. Ahí, el filósofo elabora un mito plenamente romántico donde Sileno, quien en la farsa antigua era una de las encarnaciones del principio de la renovación de la vida y aparecía dirigiendo el coro de sátiros, es el encargado de poner al hombre frente a la visión de un universo terrible y adverso:

Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo en el bosque, sin poder alcanzarle, al viejo Sileno, compañero de Dioniso. Cuando al fin logró apoderarse de él, el rey le preguntó qué cosa debía el hombre preferir a toda otra y estimar por encima de todas. Inmóvil y obstinado, el demonio (*Daimon*) permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su vencedor, *se echó a reír* y pronunció estas palabras: «Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no *ser*, ser la *nada*. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto.» (Nietzsche: 59, cursivas mías)

⁶⁸ Bajtín toma como parangón de su alteridad la diferencia de posturas ante el universo: “[e]l universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. [...] En cambio el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, representa lo terrible mediante los espantapájaros cómicos, donde es vencido por la risa. Lo terrible adquiere allí un cariz extravagante y alegre” (1987: 41). Ahora bien, esta transformación del mundo no es universal. No atañe a todos los hombres, pues ahí donde pervivió la comunidad agrícola, lo hizo también su visión del mundo. Además, en la medida en que los campesinos migraron a las grandes urbes llevaron consigo esa visión del mundo y de la poderosa risa grotesca que no se plantea al universo en términos de lo terrible y ajeno sino de un cuerpo, el terrestre, del que todos los hombres forman parte.

En esta elaboración nietzscheana hay una reapropiación romántica de una de las figuras más grotescas y jocosas de la farsa griega; pero si el signo del Sileno romántico también es la risa, ésta tiene un registro muy distinto al de la risa griega que celebraba la vida. Su risa es sombría, cruel, sarcástica, le anuncia al hombre la tragedia de una vida sin sentido, introduce la melancolía en su visión del mundo y parece estar contra las fuerzas mismas de la vida.

En el romanticismo la idea del sin sentido –del absurdo de los actos humanos y, sobre todo, de su sufrimiento–⁶⁹, se conjuga con la de que hay una fuerza ajena, siniestra e irreconocible que gobierna la vida de los hombres y se burla “de toda razón de ser humana”(Kayser: 109). El poeta alemán Büchner concretó en el teatro, específicamente con el tópico de la tragedia de las marionetas, esa perspectiva del mundo en que “un *id* inaprensible, carente de sentido”, “escribió los papeles de los seres humanos” (Kayser: 109)⁷⁰. No es extraño que en este periodo haya cobrado sentido el concepto de farsa trágica y como ejemplo está *Ritter Blaubart (El caballero Barbazul, 1796)*, una obra que Tieck concibió como «un ensayo de fusión de lo cómico con lo terrorífico y lo sobrenatural» (Tieck, *loc. cit.* Grovas: 73) y en la que, anotó el mismo autor, tras las máscara del humor del protagonista debía brillar su maldad (Grovas: 73).

Pese a esa transformación en el espíritu de la risa y las imágenes grotescas, es innegable que el grotesco romántico es el espacio estético de recuperación de la tradición grotesca de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. Por ejemplo, el ya aludido

⁶⁹ En el que es imposible no ver anunciado el teatro del absurdo.

⁷⁰ No puede dejar de observarse las coincidencias entre la perspectiva del mundo que dio lugar al tópico grotesco de la tragedia de la marioneta y la idea de la voluntad que se encuentra en la filosofía de Schopenhauer, a quien el joven Nietzsche que escribió *El nacimiento de la tragedia* leyó con mucha atención.

Tieck⁷¹ puso en escena el tópico carnavalesco del mundo al revés en una obra llamada justo así (*El mundo al revés*, 1797), donde, en un típico caso de coronamiento bufonesco, Scaramuccio, un personaje salido de la *Commedia dell'Arte*, usurpa el papel de Apolo y ocasiona tal caos que las ovejas terminan esquilando a los pastores (Grovas: 121-187). Contra los racionalistas de la época, Tieck llevó a la escena a las figuras de la tradición fársica (Arlequín o Hanswurst, Scaramuccio, Polichinela y otras figuras bufonescas al estilo de Shakespeare); revivió esos mundos de la farsa quimérica donde los animales hablan con los humanos (*El pícaro como inmigrante* y *El gato con botas*) y mezcló sin empacho diversos tiempos de la creación teatral (*El mundo al revés*). Tieck también reinstaló en la escena uno de los vestigios la farsa antigua: la autoconciencia de los personajes, el que se sepan figurones de teatro y compartan ese conocimiento con el público, rompiendo así la cuarta pared (*El pícaro como emigrante* y *El mundo al revés*) (cf. Grovas: 70).

Hay que aclarar que el surgimiento de la visión romántica del mundo no significó el final de la cosmovisión agrícola del mundo. Esta subsistió en la medida en que subsistieron las comunidades agrícolas, por tanto, el espíritu de la risa grotesca permaneció vivo en ellas y en sus expresiones culturales, las más de carácter oral (por ejemplo en los cantares y en las representaciones escénicas populares campesinas y de los barrios bajos). Sin duda un estudio detallado, una hermenéutica de la farsa más completa, brindaría muchas luces al respecto. Esta es una tarea monumental que requiere de una investigación acuciosa en registros históricos, el auxilio de la antropología y el rastreo de las huellas de esa risa y esas expresiones en la misma literatura romántica.

⁷¹ No por casualidad Tieck fue comparado por los hermanos Schlegel con Aristófanes. Por cierto, el dramaturgo alemán retomó la figura del cómico griego en 1801 haciéndolo el protagonista de una especie de diálogo de los muertos titulado *Antifausto o historia del demonio tonto* (Grovas: 110).

Con el declive del romanticismo, y el ascenso del realismo, las imágenes cómicas y grotescas de la tradición fársica son vistas como parte de una comicidad burda, vulgar, o como meros instrumentos de una sátira cuyo objetivo es exagerar los aspectos negativos del ser humano para corregirlos. A decir de Bajtín, “[e]l siglo XIX *burgués* sólo tenía ojos para la comicidad satírica, una risa retórica, triste, seria y sentenciosa (no en vano ha sido comparada con el látigo de los verdugones). Existía además la risa recreativa, tranquilizadora y trivial” (Bajtín 1987: 51, cursivas mías)⁷². Esta última domina el popular vodevil, un género que surgió a fines del siglo XVII en Francia y floreció durante el XVIII⁷³. A la sombra de una estética complaciente, el vodevil se apropió de las imágenes fársicas poniéndolas al servicio de la diversión. De este se deriva el teatro de boulevard o farsa de alcoba, espectáculo clasemediero del siglo XIX en el que destacaron autores como Scribe, Labiche, Courteline, Feydeau y Guitry (Bermel: 109)⁷⁴.

A fines del siglo XIX hubo una intensa reacción contra el paradigma realista y los desgastados espectáculos hechos para complacer al público burgués. Entonces los dramaturgos de la alta cultura rescataron las imágenes grotescas de la farsa medieval, la *Commedia dell’Arte* y el entremés. En ese contexto surgieron farsas como *Ubú Rey* (1896)

⁷² Enfatizo que Bajtín habla de *un siglo XIX burgués*, no habla, pues, del siglo XIX para todos. Al hacerlo excluye las expresiones populares, las representaciones campesinas y de los barrios bajos. Se concentra en ciertas expresiones y obras de la alta cultura. Como las obras hacia las que está encaminado este estudio pertenecen también al universo de la alta cultura, de la farsa intelectualizada, sigo esa línea de transmisión de las imágenes fársicas, aunque no olvido que no es la única.

⁷³ Véase el artículo de Karel Livansky traducido por Felipe Reyes Palacios y Katia de la Rosa “El vodevil. Un nuevo género dramático francés de finales del siglo XVII”.

⁷⁴ El esquema de la farsa de alcoba es sencillo: “An adulterous affair in a bourgeois setting should be kept secret, but comes to light through ingenious plot turns. Boulevard comedy not only derived its comic verve from the fast-paced sequence of improbable accidents and surprises. The dialogue was laced with slang, sexual innuendo, and small-scale parodies” (Crombez: 6). Este género tiene sus vínculos con la farsa medieval, en la que las pugnas entre esposos estaban a la orden del día, rescata los papeles de la mujer aviesa y el cornudo pero no podríamos decir con facilidad que, como la farsa medieval y el entremés, se inscriba en la lógica de la renovación. Quizá, en su interpretación quepa mejor la freudiana visión de Bentley de que brindó a los espectadores la posibilidad de vivir civilizadamente el tipo de violencia marital y libertad sexual que no podían ejercer en la realidad (cf. Bentley, 1958: xiv).

de Alfred Jarry y *Las tetas de Tiresias* (1917) de Apollinaire. Los vanguardistas encontraron en la risa y en la estética fársica la mejor arma para “espantar al burgués” y desde el escenario lo bombardearon con elementos fantásticos, regodeo en el exceso, expresiones violentas, alusiones a las necesidades y apetitos del cuerpo, sátira cruda y humor exacerbado. *Ubú*, y la nueva farsa en general, se sitúa en estricta polémica contra el teatro anterior de tendencia realista-costumbrista y el teatro de divertimento.

La gastada estética naturalista-costumbrista había convertido al teatro en un repositorio de cadáveres. Era, pues, necesaria una obra refrescante como *Ubú rey*, a la cual no por casualidad se le ha definido como “un pedo rejuvenecedor” (Bermúdez: 57); *Ubú* confirma la importancia de la risa grotesca en la vanguardia, donde no por casualidad se aludió, constantemente, a bufones, arlequines y toda suerte de procesos grotescos (no debe olvidarse que uno de los libros predilectos de Salvador Dalí fue *El arte de tirarse pedos o Manual del arterillero socarrón*, un texto de autor anónimo del siglo XIX). Quizá la risa haya sido la mejor arma de los vanguardistas para poner al lenguaje, al arte, y al mismo mundo de cabeza con el afán de renovarlo.

Otra de las definiciones de *Ubú*, “un eructo vulgar” (Bermúdez: 57), apunta hacia esa declarada abominación del sentimentalismo que dominaba el teatro, a su proclamación de ser un teatro “inestético, burdo, grotesco, material, físico” (Bermúdez: 43). Un teatro, como lo llama Bermúdez, “de la destrucción del teatro y de sus ruinas” (43). Pero la tarea de Jarry no se disuelve en una destrucción nihilista del viejo teatro. Como en los viejos ritos grotescos, de la destrucción el teatro sale renovado –así que no podemos decir que, al menos en el terreno de la praxis, la obra de Jarry no tenga cierto vínculo con el realismo

grotesco⁷⁵. En la farsa de Jarry pueden reconocerse desde los estratos más antiguos de la tradición fársica (las tradiciones carnavalescas edificadas sobre el drama de la renovación del mundo) hasta las más novedosas capas del grotesco romántico –esa reunión de diversas capas de la tradición fársica en una sola obra se da también, como veremos más adelante, en diversas farsas hispanoamericanas del siglo XX.

La obra inaugural de la saga ubuesca está fincada, como todo el teatro de la renovación del mundo, en la parodia. En *Ubú rey* el autor se mofa “de los ambientes y lenguajes que se incluyen en la obra, de las historias y relatos que en ella se ironiza, del propio teatro trágico, con sus héroes, reyes, intrigas, conflictos ridículos, ambiciones e incultura”(Oliva: 312). Contra Goldoni, Jarry restituyó la máscara para la tradición fársica, pues, en la medida en que ésta restringía la expresión facial del actor e imponía un mayor énfasis en la gestualidad corporal⁷⁶, vio en ella una pieza fundamental para destruir “la idea de una dramaturgia fundada sobre el actor” (Bermúdez: 43). El dramaturgo francés también vuelve al teatro de marionetas⁷⁷ (Bermúdez: 45), una de las formas preferidas por la tradición fársica.

Tanto la máscara como las marionetas son una expresión del deseo de Jarry por romper con el teatro ilusionista, el cual también inspiró la tendencia a la abstracción escénica de la primera representación de *Ubú rey* en 1896. En ella el público se enfrentó a “un lenguaje específicamente teatral en el que el actor figuraba como un elemento más del

⁷⁵ Tampoco en su resolución estética la obra de Jarry es ajena a la tradición fársica del realismo grotesco. Habla de ello la filiación pantagruésca de Ubú, el uso de sus expresiones pero también las luces que proporciona Jarry –en *Los paralipómenos de Ubú (Ubú Cornudo)*- sobre su quimérica fisonomía: “tiene el rostro porcino, la nariz semejante a la mandíbula superior del cocodrilo, y el conjunto de su acartonado caparazón hace de él el hermano de la bestia marina más estéticamente horrible, el límulo” (*loc. cit.* Bermúdez: 41).

⁷⁶ Y como precisa Bermel, la “máscara” se extendía al cuerpo completo de los actores (119).

⁷⁷ En 1898 “*Ubu Roi* es representado por las marionetas del *Théâtre des Pantins*, instalado por Claude Terrasse en un taller vacío de la calle Ballu.” (Bermúdez: 28).

decorado, que, por otra parte, se montaba delante de ellos” (Bermúdez: 61). Jarry aconsejó al director escénico que en la representación la estilización de la realidad se llevara al extremo, que se usaran trajes simples y convenciones tales como que el ejército del rey Ubú estuviera representado por un solo soldado (Bermúdez: 61).

Además de que en la obra de Jarry hay una síntesis entre los elementos de la antigua farsa grotesca y la renovación teatral, también está influida por el espíritu del grotesco romántico. Jarry asume por completo el sentimiento de exterioridad romántica, la separación absoluta entre el hombre y el mundo⁷⁸, así como la crueldad y violencia del segundo (Bermúdez: 45). Por eso el tono de la risa en *Ubú* no es el alegre y jocoso de la tradición carnavalesca ni el frívolo del espectáculo burgués (llámese vodevil o comedia costumbrista), sino el humor, específicamente el negro. No en vano su obra tiene un lugar relevante en la *Antología del humor negro* de André Bretón, quien lo tomó como paradigma de una concepción que, basada en la teoría freudiana de la risa, rige hasta nuestros tiempos las explicaciones sobre la farsa. Esta concepción está construida sobre la idea de que el humor es el mecanismo de liberación del *id* o ello de las restricciones impuestas por el superego:

Siendo evidente que el humor representa una revancha del principio del placer ligado al *superego* sobre el principio de *realidad* ligado al *ego*, cuando este último se encuentra en posición inestable, no costará ningún esfuerzo descubrir en el personaje de Ubú [*sic*] la magistral encarnación del *id* nietzscheano-freudiano que designa el conjunto de fuerzas desconocidas, inconscientes, rechazadas, de las que el *ego* no es más que la emanación permitida, enteramente subordinada a la prudencia (Bermúdez: 53).

⁷⁸ Así en *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* Jarry escribe que “Faustroll definía el universo como *la excepción de uno mismo*” (*loc. cit.* Bermúdez: 18).

Ubú, encarnación de lo grotesco es, también, la encarnación del ello, de esa fuerza desconocida y ajena, ya reconocida por los románticos, que tendrá una gran relevancia para la farsa grotesca de la época de la vanguardia⁷⁹. En la visión freudiana de Ubú, compartida por muchos de sus críticos, esa fuerza se reduce a los instintos. Como escribía Sylvain Itkine en un *Programa de representación de Ubu-enchainé* (1937), Ubú gobierna con sus instintos:

«El señor Ubú pertenece, naturalmente, a la nobleza vaticana. El señor Ubú no concibe los ferrocarriles en su posible utilidad. El señor Ubú se aprovecha de sus enemigos. El señor Ubú pesa fuertemente sobre el imperio colonial y lo opresa, es decir, lo oprime. El señor Ubú es feroz sin sutilezas, ¡no es realmente cruel! Su maldad es más bien violencia. El señor Ubú es una genial inteligencia intestinal. Como diría Jarry, gobierna con sus “instintos-tinos”». (*loc. cit.* Nadeau: 53)

En esta imagen podemos ver cómo la visión moderna del mundo se apropia y transforma las imágenes del grotesco realista. Los intestinos, órganos grotescos por excelencia⁸⁰, devienen, por una suerte de alquimia de la palabra, “instintos-tinos”. El viejo sentido carnavalesco queda suspendido en la voz preñada del sentido moderno que concibe a Ubú como encarnación del instinto, del *ello*. Pero esta es una lectura, otras lecturas apuntan al padre Ubú como el gran desenmascarador, entre otras cosas, “de la grosería del poder, de la violencia gratuita que genera y de la miseria moral de quienes lo ejercen” (Bermúdez: 57).

⁷⁹ Esta farsa puede insertarse entre las expresiones del grotesco modernista (o grotesco de la edad moderna) pues despliega esa perspectiva del mundo en que el yo está dominado por poderes anónimos (Kayser: 175), interpretados, con Nietzsche, como la voluntad de vivir o, con Freud, como instintos inconscientes (Kayser: 162). Esta visión del grotesco modernista, que bien puede tener una lectura existencialista, es una actualización del tópico romántico de la tragedia de la marioneta.

⁸⁰ En el grotesco realista que domina toda la tradición de la farsa de la Antigüedad al medievo, los intestinos son el órgano con el que los hombres entran en alegre comunión con el mundo, devorándolo. Son un órgano asociado a la imagen del banquete y garante de la vida. A un nivel macrocósmico, la imagen de los intestinos es la imagen de la tierra devoradora de cadáveres (la cual es, a un tiempo, la tierra engendradora de nueva vida).

En este sentido podría decirse que la obra cumple con creces con lo que Bajtín llama “la verdadera función del grotesco” realista, es decir, con liberar al hombre de las ideas convencionales (en este caso sobre el poder y los poderosos) y, desde ahí, permitir que surjan nuevas posibilidades de ser (1987: 50).

La saga ubuesca, el gran “pedo rejuvenecedor” jarriano, no sólo tuvo la virtud de inyectar nueva vida al teatro decadente de finales del siglo XIX sino que sentó las bases para la incorporación de la farsa a los géneros altos⁸¹. Las técnicas de desrealización y distanciamiento presentes en *Ubú rey* se volvieron moneda común en las obras fársicas. Sobre la influencia de la obra de Jarry, Bermel señala: “[a]fter a few lapses in time, it turned into a landmark play, and inspired wave after wave of peculiarly twentieth-century farces, starting with Dada and Surrealism, continuing with the farces of Ghelderode – composed mostly in the 1920s and 1930s but hardly known outside Belgium until the 1950s – and culminating in the antifarces of Vian and Ionesco and the «ridiculous» theater Off Off Broadway”(119).

La consigna de la nueva farsa fue mostrar al teatro como un espectáculo no mimético, por eso el recurso del teatro dentro del teatro, típico de la tradición fársica, fue muy bien recibido. Una de sus modalidades fue presentar en escena personajes conscientes de ser entidades teatrales, el caso paradigmático es la obra *Seis personajes en busca de un autor* (1921) del italiano Luigi Pirandello, dramaturgo muy influyente en el teatro hispanoamericano. Pirandello llevó hasta sus últimas consecuencias un elemento de la tradición fársica que nació con las interpelaciones de los actores al público; pero en su dramaturgia la ruptura de la ilusión teatral poco tiene que ver con la transgresión festiva (se

⁸¹ Sin duda para una visión completa de la tradición fársica hace falta un estudio de la viveza de sus imágenes en el teatro popular de la época, pero esto excede los límites de esta investigación.

usa más bien como metáfora de que los hombres son títeres en manos del destino)⁸².

En los *Seis personajes en busca de un autor*, los Personajes, creados por un autor que los dejó a medio camino, se presentan en un teatro un día de ensayo para convencer a la compañía teatral de que represente su drama⁸³. Visto sin la armadura metateatral este drama, según juzga Guiseppe Neglia, parece “sacado de un folletín insignificante” (17); sin embargo, es la tragedia de las marionetas lo que le da hondura: los personajes son títeres atados a un papel y a un drama que su autor dejó abandonado. Podrían, muy bien, ser una imagen de los hombres del siglo XX que se auto-comprenden como títeres de un drama incompleto cuyo Autor también los dejó abandonados⁸⁴. Además de los *Seis personajes...*, muchas de las obras de Pirandello son farsas que comienzan en un registro cómico y terminan con un patetismo terrible en que la vida se revela como una fantochada trágica (Neglia: 42).

El teatro grotesco que representa Pirandello y cuya primera piedra puso Luigi Chiarelli con *La máscara y el rostro* (1916) lleva a su culminación las ideas e imágenes ya anunciadas en el romanticismo, particularmente, el tópico de la tragedia de la marioneta. Según señala Tilgher, el teatro grotesco lleva a la escena «...la convicción absoluta de que

⁸² Esos momentos, como antes he dicho, eran un remanente del ambiente de fiesta universal de la plaza pública donde tuvieron origen las figuras de la farsa.

⁸³ *Seis personajes en busca de un autor* desarrolla la tragedia de una familia desmembrada que vuelve a unirse en circunstancias vergonzosas. El Padre permitió que la Madre lo abandonara por su secretario y lo dejó con un Hijo. No se vuelven a ver hasta que un día el Padre va un prostíbulo disfrazado de tienda de modas, donde Madame Pace le procura a una Joven para satisfacer sus deseos sexuales. Justo cuando está a punto de hacerlo entra la Madre y el Padre descubre que la Joven es uno de los tres hijos que ha tenido con el otro hombre, ya muerto. Conmovido por su miseria los lleva a vivir a su casa, pero el Hijo se siente invadido por esos intrusos y la Hija no puede superar su resentimiento contra el Padre. El cuadro trágico queda completo con el funesto final de los otros dos hijos: la niña se ahoga en la fuente y el niño se mata con un revolver.

⁸⁴ Recuérdese que ya había hecho mella en la sensibilidad de los tiempos la idea nietzscheana de la muerte de Dios). La obra de Pirandello bien podría leerse como la síntesis estética de esas dos grandes ideas que recorren las concepciones del mundo desde el romanticismo: la de una voluntad ajena al hombre que dispone la configuración del mundo (Schopenhauer) y la de la muerte de Dios (Nietzsche).

todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino, siendo sus dolores, sus alegrías y sus actos nada más que sueños repletos de sombras dentro de un mundo de la lobreguez siniestra que se halla dominado por el destino ciego» (*loc. cit.* Kayser:162). En este teatro, la risa jocosa y renovadora de la farsa carnavalesca está totalmente extinta y su lugar lo ocupa el humor, la capacidad de sonreír a pesar del dolor, la risa trágica. La máscara carnavalesca –otrora expresión de la alegría de la sucesiones y reencarnaciones– deviene disimulo, se convierte en la máscara del fanteoche trágico; la locura festiva, preñada de verdad y sabiduría, se vuelve individual, sombría y trágica. En este tipo de farsa vanguardista, como en la antigüedad, risa y seriedad no están divorciadas pero en ella se trasluce una perspectiva del mundo donde la risa ha perdido por completo su poder regenerador y es, más bien, el gesto grotesco con que el hombre saluda su completa inmersión en un mundo absurdo.

En el teatro español modernista y de vanguardia también se actualizó la farsa y otros géneros cómicos como el entremés, el paso, la loa, la jácara, el sainete, etc. Entre los modernistas Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Pío Baroja rescataron en algunas de sus obras el mundo de la farsa; respecto a la vanguardia española, dicha recuperación puede apreciarse en algunas obras de los miembros de la generación del 27: Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Max Aub, José Bergamín, Eduardo Blanco, Rafael Dieste, César Muñoz Arconada, Miguel Hernández, Alejandro Casona, pero, sobre todo, en las de Federico García Lorca⁸⁵, quien se valió de la estética de un guiñol muy subido de tono (Peral: 14-26).

⁸⁵ Son ejemplos de recuperación de la farsa las obras de Valle- Inclán: *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y *Farsa de la enamorada del rey* (1920), entre otras; *La farsa de los*

Es innegable que el siglo XX fue testigo de la integración al canon de los géneros fársicos, pero, como señala Piero Raffa en *Vanguardia y realismo*:

[E]sta canonización no produce un arte popular. Por el contrario, el hecho de que este material de baja extracción se halle sometido a un tratamiento integrado por esquiciteces [sic] literarias, en cualquier caso, intencionado de acuerdo con una estrategia vanguardista, le confiere un sabor vagamente intelectualoide que ha de tenerse en cuenta cuando se clasifica de «farsa» a este tipo de teatro. (Raffa: 50)

Pese a que la nueva farsa actualiza muchas imágenes de la tradición del realismo grotesco, su espíritu está impregnado de la risa romántica y moderna, de ahí ese sabor vagamente intelectual que advierte Raffa y no se encuentra en la farsa de raíz popular (en la farsa del realismo grotesco). Tales diferencias se deben tener muy presentes en el estudio de la actualización de la farsa en Hispanoamérica.

Reyes Magos (1934) de Alberti, y algunas obras de García Lorca como *Los títeres de Cachiporra* (1923), *Farsa para guiñol: Retablillo de don Cristóbal* (1931) y *La zapatera prodigiosa* (1926).

Capítulo II

La tradición fársica en Hispanoamérica

2.1 Apuntes sobre la tradición fársica en Hispanoamérica

Las semillas de la farsa llegaron a Hispanoamérica con los conquistadores, entre quienes se encontraban “los primeros titiriteros y acróbatas o «volteadores»” (Ramos Smith: 27) herederos de los mimos y artistas de la tradición popular. Por tanto, y pese a que el primer giro del teatro oficial en la Colonia tuvo un talente evangelizador (no fue otra la misión del teatro franciscano, el primero que se representó en América), los espectáculos cómicos populares también estaban presentes en esa lejana época y pronto se fueron integrando a un teatro profano que, una vez que el poder y la nueva religión se afianzaron en los territorios conquistados, se volvió parte de la vida festiva y uno de los principales entretenimientos de las colonias españolas (Ramos Smith: 24)⁸⁶.

En el teatro profano tuvieron cabida los intereses y gustos estéticos de todas las facciones que integraban el gran cuerpo colonial. Según señala Maya Ramos Smith:

[c]omo diversión fomentada y supervisada por el Estado, el teatro podía articular el discurso hegemónico y proyectar los intereses y gustos de las élites en el poder al tiempo que, en su función lúdica para el pueblo daba cabida, con los elementos de la cultura popular, al discurso transgresor reflejado en las canciones, bailes populares «lascivos» y «deshonestos», mojigangas, jácaras y toda clase de pequeñas piezas que integraban las funciones (30).

⁸⁶ Como señala Ramos Smith a propósito del teatro en la Nueva España: “[d]urante los primeros dos siglos virreinales, sus diversas manifestaciones desempeñaron un importante papel en la vida festiva, tanto de las grandes fiestas públicas –profanas o religiosas– como en las privadas. Abarcaron los ámbitos de la corte y las élites, del pueblo, de la universidad y los colegios, y se les vio también en la Catedral, la Inquisición, las iglesias y los conventos, practicados al principio por aficionados y más tarde por profesionales” (24).

Entre esos géneros menores en los que se actualizaban las imágenes de la tradición fársica no podía faltar el entremés. Como en España, el entremés se intercalaba en los descansos de obras teatrales de largo aliento, junto a piezas musicales y bailes, y ponía en escena a personajes de baja ralea que propiciaban gran jocosidad. Sus primeras representaciones se dieron a fines del siglo XVI en fiestas religiosas y populares (Ramos Smith: 43).

Aunque es difícil establecer el itinerario completo que siguió el teatro fársico en las colonias, sí es posible afirmar que su desarrollo es indisoluble del de los géneros menores y microformas dramáticas. Esos géneros fueron explotados sobre todo en los espectáculos de aficionados que abundaron en el siglo XVI⁸⁷. Los grupos de aficionados desarrollaron sus actividades en un ambiente carnavalesco⁸⁸, en fiestas populares y “espacios públicos indefinidos, donde la frontera entre participantes y espectadores se hacía muy tenue” (Ramos Smith: 25).

Los géneros fársicos también formaron parte de la vida festiva del siglo XVII en la Colonia. Intercalados en los villancicos de celebraciones religiosas de la época se han encontrado toda una gama de géneros menores que van desde los coloquios pastoriles hasta los diálogos burlescos y disparatados y pasan por los entremeses de figuras, las jácaras entremesadas, los bailes, las danzas paloteadas punteadas por el diálogo y las mojigangas. Incluso algunos villancicos tienen un carácter entremesil y acaban en las peleas y alborotos propios de ese género renacentista (Eichmann: 290).

⁸⁷ Más que actores los aficionados eran “*participantes* en el rito social implícito en la fiesta” (Ramos Smith: 25), por eso “en la mayoría de los casos ellos mismos costeaban sus presentaciones, y no las hacían en locales definidos sino en los grandes espacios urbanos donde se desarrollaban las fiestas, como plazas, calles, atrios de las iglesias o patios de conventos” (Ramos Smith: 26).

⁸⁸ Las fiestas en las que se desarrollaban esos espectáculos fársicos: “Proporcionaban una ilusión de magia extracotidiana, de libertad total donde todo parecía estar permitido, y favorecían una breve y gozosa catarsis colectiva previa al restablecimiento del orden y al retorno a la rutina cotidiana” (Ramos Smith: 41).

La vida teatral, además, se vio enriquecida por artistas no hispanos venidos del viejo mundo, como el dramaturgo italiano Marco Antonio Ferrer, quien con toda probabilidad aportó sus conocimientos sobre la *Commedia dell'Arte* al teatro novohispano y peruano de principios del siglo XVII (Ramos Smith: 195). Aunque no sabemos cómo haya sido esa hipotética apropiación de las imágenes de la *Commedia*, tal vez este fue uno de los sucesos que dejó su huella entre los personajes de las representaciones populares.

Los personajes de los géneros menores hispanoamericanos eran los típicos de la tradición fársica. Entre ellos estaban los criados, bobos y simples del teatro español de los Siglos de Oro y otros personajes herederos de la estirpe a la que pertenecen el *servus callidus* de la farsa romana y los *zanni* de la *Commedia dell'arte*. Como he anotado antes, en este linaje toman cuerpo las figuras fársicas por excelencia: el pícaro, el bufón y el tonto. Esas figuras, como en España, también tuvieron el revestimiento del “negro”, una imagen escénica de los esclavos traídos de África a los territorios recién conquistados⁸⁹.

Aunque heredera de la estirpe de los reyes de la escena fársica carnavalesca (el pícaro, el bufón y el tonto), la figura del negro es sólo la sombra de éstos pues sus principales participaciones surgieron en el terreno de la tradición cómica costumbrista como “una forma de caricaturizar y ridiculizar los hábitos sociales y la forma de hablar de los negros” (Versenyi: 83). Esa elaboración estética refleja la visión del mundo de los Conquistadores españoles y contrasta con las formas carnavalescas de los negros

⁸⁹ En el siglo XVII la figura del negrito ya había trascendido al escenario español, donde aparecía desde el siglo XV, como hace constar Ruiz de Elvira Serra cuando refiere el pago que se le hizo a un tal Agustín Pérez por hacer de negro y bailar la noche de Navidad en el coro de la catedral mexicana (*loc. cit.* Eichman: 290).

avecindados en los territorios coloniales, mismas que tenían un aire de familia con los viejos ritos de la renovación del mundo celebrados en las saturnales de la antigua Roma⁹⁰.

El teatro fue el espectáculo más popular del siglo XVIII en la Nueva España y en su escenario más importante, el Coliseo Nuevo de la Ciudad de México, se representaron obras de artistas como Molière junto a las de varios dramaturgos españoles y algunos franceses (Hernández Reyes: 397⁹¹). Además de las imágenes fársicas conservadas en las obras de Molière, esta tradición estética estaba todavía viva en algunos entremeses que en ese siglo se representaron en los grandes escenarios, en los conventos de monjas y, con toda probabilidad, en espectáculos de cuño callejero. Una clara muestra es el *Entremés de los carneros*, una adaptación de la farsa medieval *Maese Pathelin* basada en el tópico del burlador burlado⁹².

La persistencia de la tradición fársica en los entremeses del siglo XVIII se aprecia en imágenes como la quimera, la tierra de la abundancia, el banquete, el estómago como

⁹⁰ Por ejemplo en Cuba, durante la fiesta de Epifanía (6 de enero), tanto los negros esclavos como los libertos realizaban una serie de procesiones por toda la isla y “celebraban juntos sus funciones religiosas afrocubanas, se disfrazaban de reyes y diosas y danzaba y bailaban por las calles” (Versenyi: 83). También en la Nueva España los africanos participaban con sus danzas de “negros y mulatos” en procesiones como la de Corpus Christi, así como en beatificaciones y recepciones de personajes importantes (Ramos Smith: 40). Carezco de ejemplos en que se trasluzca la visión carnavalesca, fársica y utópica, de la población negra, pero es muy probable que ese fenómeno pre-teatral haya tenido sus correlatos en el teatro popular.

⁹¹ Pese a las regulaciones de corte neoclásico que buscaban que el teatro fuese “una escuela reformadora de la sociedad”, el teatro del siglo XVIII fue fundamentalmente barroco (Hernández Reyes: 398-399).

⁹² *Maese Pathelin* es la historia del abogado Pathelin, quien instigado por su mujer adquiere unas telas y se finge muy enfermo para no pagar al pañero cuando éste va a cobrarle. Muy poco después asiste ante el juez como defensor del criado del mismo pañero. El criado ha robado unos corderos y la estrategia con la que lo ha instruido su defensor es responder a todas las preguntas del juez en el mismo lenguaje que los corderos. El pañero aprovecha la ocasión para acusar a los dos ladrones: el abogado y el criado, muy confundido por la situación, el juez deja libre al criado. Cuando Pathelin intenta cobrar al criado por su defensa éste le contesta en el socorrido lenguaje de los corderos. El mismo recurso aparece en el *Entremés de los carneros*, sólo que en esta adaptación novohispana –realizada por una monja del convento de Santa Mónica en Puebla– se excluye por completo el robo de las telas y se retoma el robo de los corderos, la estrategia de defensa y la burla final al abogado. Según señalan María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, las recopiladoras de la obra: “[h]abría que trazar el posible recorrido del *Entremés de los carneros*, muy probablemente a partir de alguna traducción –adaptación hecha en España, y posteriormente traída a la Nueva España” (284).

tumba⁹³, etc. y en tópicos carnavalescos como el mundo al revés, el enfrentamiento entre sexos, la locura y la tontería, los finales a palos, la burla a los burladores, entre otros. Sin embargo, el panorama del entremés fársico en el llamado siglo de las luces es complejo. Si por un lado hay piezas en las que la cosmovisión agrícola, carnavalesca y renovadora, tiene una fuerte presencia⁹⁴, por otro encontramos obras donde las imágenes y tópicos surgidos de la cosmovisión carnavalesca no tienen ya su sentido cósmico original sino que, disminuidos, se convierten en un recurso para dar lugar a la chanza y la broma fácil. En otros casos, estas imágenes y tópicos son reinterpretados por la ideología dieciochesca, la ideología del racionalismo y la ilustración, que los redujo a un recurso negativo y, a partir de esta operación, los puso al servicio de la sátira⁹⁵.

⁹³ Esta imagen grotesca digna de mención aparece en el *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon*. El guajolote de una india mata al de una negra y para resolver su conflicto las dos mujeres acuden al alcalde. Éste es un funcionario pobre que ve en esa situación la oportunidad de saciar su hambre y resuelve quedarse con los dos guajolotes amparado en una supuesta ley que ordena como una forma de castigo “que los guajolotes sean comidos” (Sten: 325). Esta ley expresada a las mujeres en latín macarrónico (*In párrafo Guajolotorum De mandacatur in pena*) trata de ser disfrazada con el engaño de que a los guajolotes se les enterrará en varias sepulturas (imagen que hace referencia a los estómagos del ministro, el alcalde y toda su familia). Para desgracia del alcalde las mujeres se dan cuenta de su treta y logran burlarlo.

⁹⁴ La cosmovisión agrícola carnavalesca del mundo late muy viva, por ejemplo, en el mencionado *Entremés de los carneros*, en el *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon* y en *La cena de Noche Buena*, entremés en que el personaje principal, un loco que espera a sus invitados a la cena, devela la locura del mundo y nos remite a su planeta de origen, la luna, como una tierra de la abundancia, el reverso de la tierra (un mundo al revés). Al mismo tiempo, la obra parodia, en el sentido carnavalesco de enterrar para renovar, las frívolas costumbres de la aristocracia novohispana, encarnada en la figura de la Dama física. En varias ocasiones ésta es casi aporreada por un indio, una especie de sátiro bebedor que representa las fuerzas de la vida. El rebajamiento de la Dama física llega a su culmen cuando explota el típico final a palos entre todos los personajes. Ajeno a esa muerte simbólica, el loco baila y hace el papel del tonto coronado. La misma sátira renovadora está presente en El entremés del Doctor Fabiano Morán, donde la farsa desenmascara el presunto saber del Doctor Fabiano –un conjunto de aforismos, disputas, silogismos y excéntricos remedios. En esta pieza todavía está presente el drama fársico de la renovación de la vida, muy común en el teatro barroco, que se manifiesta a través del rebajamiento y enterramiento de lo viejo. Aquí lo viejo está representado por el Doctor, quien hace las veces del típico vejete del teatro barroco que es burlado por todos a lo largo de la pieza. No es extraño, por lo tanto, que el entremés termine cuando uno de los criados del vejete lo embiste y lo derriba en el suelo –es decir, lo entierra figurativamente- sólo para que enseguida los demás personajes ejecuten un baile sainetesco –como una manera de evocar la renovación de la vida.

⁹⁵ En el mismo siglo XVIII surgieron otras obras que dan cuenta del debilitamiento de las imágenes fársicas. Así ocurre en *El entremés de las albóndigas*, donde un glotón trae a la escena el tópico del banquete pero sólo como un modo de convocar la risa a propósito de su figura. Aquí la hiperbolización de los alimentos, típica del banquete, así como las largas enumeraciones que suelen acompañarla se disuelven en una risa chusca, carente por completo del hondo sentido cosmológico de la risa carnavalesca. En otras obras de la época

Las imágenes derivadas de la estética fársica también aparecieron en los sainetes dieciochescos que cumplían el mismo papel que los entremeses, el de espectáculos cómicos intercalados entre los actos de obras serias. Al parecer, los sainetes se separaron de la tradición fársica y estuvieron imbuidos por la fuerza de la estética satírica y costumbrista. Los sainetes “esbozaban las costumbres y oficios de la comunidad y estaban abundantemente salpicados de cancioncillas” (Versenyi: 82-83). De esa afinidad con la gente sencilla, que se veía representada en el escenario, derivó su gran éxito y, pese al desprecio de los trágicos neoclásicos, el sainete era el género por el que el público sencillo “se tomaba la molestia de asistir al teatro”(Versenyi: 82-83).

Las imágenes de la farsa antigua también se mantenían vivas en los espectáculos dieciochescos de los artistas de la plaza pública: saltimbanquis, acróbatas y volatineros. En Buenos Aires, paralelamente al éxito de los teatros de ópera estaba el de los artistas callejeros: “ ya aparecía en la plaza de la ciudad, en 1757, un volatinero, un tal Arganda, en 1758 viene de Santa Fe el volatín Antonio Verdún acompañado de tres indios músicos, en 1776 aparece un saltimbanqui, Joaquín Duarte, y se sabe que en 1785 trabaja en la aldea de

podemos ver cómo la estética de los tiempos cercenó las imágenes fársicas de la renovación de la vida y aprovechó sólo el momento negativo de burla. En esas imágenes la sátira dejó de ir de la mano de la parodia carnavalesca y se convirtió en un dardo al servicio de la visión de mundo de las clases imperantes que reían del simple, del payo, de la vieja y otros tipos que dominaron la escena costumbrista. Eso se puede apreciar, por ejemplo, el *Entremés gracioso*, donde un payo oriundo de Oaxaca, un simple, busca “el convento de las monjas que adivinan” con la esperanza de que le digan dónde están las mulas que le robó un listo a su arribo a la ciudad de México. En el camino le pregunta a una vieja, quien por casualidad va al convento de las capuchinas, cómo llegar. Ella se ofrece a llevarlo pero tienen una escaramuza y lo deja a las puertas de la Real Universidad donde se encuentra con un pícaro estudiante que se aprovecha de su simpleza, lo conduce al convento, le sustrae ocho pesos y desaparece. En el *Entremés gracioso* encontramos tópicos e imágenes de la tradición fársica tales como el enfrentamiento entre sexos, el banquete –pues el payo no halla mejor manera de mostrar su asombro ante el tamaño de la Universidad que pensar en cuanto chito, tasajo y chile se podrían asolear en las arquerías del edificio- y la quimera -de esta naturaleza es el retrato que hace el payo de la vieja: “cara de gallo pelado/ narices de longaniza,/ ojos de perro matado,/ espantajo de chitar, / boca de jaula quebrada...”, etc -, pero es ya la estética satírico costumbrista la que se sirve de esas imágenes para dibujar a dos tipos, la vieja y al payo, con el pincel de la sátira negativa, de la burla. El drama de la vida, que latía tras los enfrentamientos, el banquete y la quimera en la tradición fársica se pierde por completo en su actualización costumbrista, donde esas imágenes sucumben ante una voluntad de ganar la risa del público a través de los retratos satíricos.

Buenos Aires la *troupe* de Joaquín Oláez y Gacitúa, volatinero, juglar, saltimbanqui y prestímano” (Carey: s.p.). Fuera de esos espectáculos netamente populares la farsa teatral fue absorbida paulatinamente por la tradición cómico- costumbrista y, aunque sus imágenes persistieron, lo hicieron separadas del drama de la renovación de la vida. Quizá por la pervivencia de esas imágenes fársicas, cercenadas y debilitadas, los neoclásicos veían con desprecio el teatro popular, pero éste ya había sido inoculado por el espíritu ilustrado de la época, especialmente por la concepción del teatro como un instrumento para educar al pueblo. De la voluntad pedagógica de los cómicos dieciochescos dan fe historiadores como Versenyi, quien señala que el teatro cómico de la época: “[n]o solamente pretendía entretener; también tenía por objeto impartir una lección moral y, algunas veces, una lección política, que el público pudiese captar con facilidad” (84).

La concepción ilustrada del teatro persistió en el XIX y eso se reflejó en las definiciones del sainete con las que amaneció el siglo. Por ejemplo, en los lineamientos de un concurso de sainetes de 1806 convocado por el Diario de México el sainete es definido como una “comedia corta” –aunque también se le tiene como sinónimo de entremés y petipieza- cuyo fin era “desterrar el vicio y las extravagancias humanas” (Hernández Reyes: 409). Para el logro de tal objetivo los autores usaron como arma a la risa satírica y ridiculizadora. En este giro, las imágenes derivadas de la risa fársica se tomaron para los fines del pensamiento ilustrado y, con eso, se tergiversó por completo el sentido que habían tenido en su origen. En esencia, el sainete coincidía con la comedia, que se tenía por «un drama, que, divirtiendo al hombre trata de reformarlo por medio de la burla» y, al mismo tiempo, pretende «enseñar la virtud con preceptos, documentos, y ejemplos» (Hernández Reyes: 409).

Así como ensalzaban las virtudes moralistas y pedagógicas del sainete y la comedia, los críticos neoclásicos denostaban la persistencia de las imágenes de raíces fársicas en los géneros cómicos. Eso se trasluce en las palabras de un autor anónimo en la publicación antes aludida, quien señalaba que en las obras puestas en el Coliseo Nuevo de México: “[t]oda la gracia, o todo chiste de los graciosos de las comedias, consiste por lo regular en dichitos de glotonería⁹⁶, sobre cobardía, sobre alcahuetería, o sobre chismería. Comúnmente son hambrientos, e interesados, aunque sean criados confidentes de grandes personajes, cobardes, terceros, o chismosos” (Hernández Reyes: 402). Sólo un atento estudio de las obras de la época podría permitirnos saber cuánto de la visión agrícola del mundo persiste en esas imágenes del sainete y cuánto se separan de ella y se acercan a la perspectiva ilustrada, mientras tanto sólo podemos afirmar la gran importancia que tuvo el sainete para el desarrollo de los géneros menores hispanoamericanos⁹⁷.

Si bien la mayoría de las naciones hispanoamericanas obtuvieron su independencia en el siglo XIX, su vida teatral aún estaba dominada por compañías españolas y los empresarios, los actores y las obras escenificadas eran casi todos españoles. Pocos autores hispanoamericanos podían representar sus obras (María y Campos: 27). No es extraña, entonces, la importancia que los géneros cómicos de cuño español como el ya mencionado sainete, la zarzuela y la revista tuvieron para el desarrollo de los géneros menores

⁹⁶ Los tipos glotones son un derivado de las imágenes carnavalescas de gigantes devoradores como los cíclopes, Gargantua y Pantagruel –que eran metáforas de la tierra, la gran panza devoradora. En la medida en que las imágenes de los glotones, la glotonería y el banquete pierden conexión con la comprensión agrícola del mundo, con la lógica de la renovación del mundo, se debilita en ellos su fuerza carnavalesca y son atraídas hacia la risa chusca o la sátira burlona

⁹⁷ Frank Dauster destaca la importancia del sainete en el desarrollo de los géneros menores en toda Hispanoamérica apuntado que: “[e]ste género chico domina las tablas en mucho países; sigue más o menos de cerca el modelo español, pero en varios países cobra colorido especial. Si en la mayoría se fusiona con el costumbrismo, en México toma cariz especial por la Revolución de 1910, en Cuba la etnicidad propia del Caribe le da formas especiales, y en Buenos Aires pronto se convierte en espectáculo para la masa inmigratoria urbana y los que habían disfrutado del teatro rural-gauchesco. Durante largos años compite por el público con el teatro mayor o «serio» y termina influyendo de forma definitiva en el teatro posterior”(46)

hispanoamericanos. A esta matriz hispana puede sumarse la influencia del teatro francés de vodevil. De este conjunto de géneros “madre” surgió, a lo largo de ese siglo y a principios del siguiente, un contingente de géneros menores entre los que se contaban el cancán, la tonadilla, el bataclán, el teatro de variedad, el apropósito, el astracán, la peti-pieza, el juguete, el sainete criollo y el teatro de carpa (Dauster: 175, Rojo: 7). Aunque se ha dicho que la orientación de estos géneros era claramente comercial y se alimentaban de las estéticas en boga: el realismo de costumbres y el naturalismo urbano y regionalista (Rojo 7), la verdad es que hace falta profundizar en el estudio de los géneros menores y del teatro frívolo de esa época para conocer mejor su matices. Muchos comentarios de la época hacen pensar que había en ellos una persistencia de la tradición fársica popular⁹⁸.

La revista tuvo para el desarrollo de los géneros menores tanta o más importancia que el sainete. Formalmente las revistas se componían por diálogos en verso que aprovechaban al máximo la rima chusca y estaban salpicadas por piececillas musicales cantadas llamadas *couplets*, la mayoría carecían de argumento y se desarrollaban en torno a anécdotas o personajes de la más viva actualidad (María y Campos: 22), de ahí que se tuvieran por una suerte de “periódicos escénicos” (María y Campos: 258). Como los viejos géneros fársicos, la revista llevó al escenario la voz de la calle, el habla popular, y casi podría decirse que instaló en el escenario una sinfonía costumbrista en la que se oían las voces de los tipos más bajos del pueblo mexicano: los borrachos, las prostitutas, los pregoneros, los valedores, el pelado arrabalero, el payo, el charro, el lagartijo descocado, la

⁹⁸ En el caso del teatro frívolo mexicano nos quedan testimonios tan invaluable sobre esa persistencia como los de Manuel Gutiérrez Nájera –sus apreciaciones sobre el tema, como señala Susan Bryan, pueden verse en sus crónicas “Teatro de títeres” y “Las tandas del principal” (141-143)- o, más cercano a nosotros, el de Armando de María y Campos. Ambos dejaron riquísimas crónicas e historias de ese teatro carnavalesco que en palabras del romántico Luis G. Urbina ponían «en los labios humanos una risa de fauno beodo» (*loc. cit.* María y Campos: 50).

india, la china, la molendera, etc. (María y Campos: 34, 71). Además, la revista también actualizó la vieja tendencia fársica de mezclar de la manera más heterogénea los tiempos y espacios escénicos, así como todo tipo de personajes⁹⁹. En los teatros de barriada y jacalones donde la revista tuvo su más grande eclosión llegó a vivirse el ambiente festivo de las primeras representaciones fársicas, pues en las funciones no era raro que se rompieran las paredes entre actores y espectadores de los modos más insólitos; los actores tenían gran libertad para expresar la voz y el sentir populares sobre cualquier tipo de temas, principalmente los políticos¹⁰⁰.

Incluso cuando el tenso ambiente revolucionario impidió a los autores de revista llevar los sucesos políticos al escenario, no dejaron de hacer teatro, si bien este se refugió en tópicos obscenos y escatológicos (María y Campos: 130) que iban de la mano de las diminutas ropas de las actrices (Dueñas: 20-32). Después, cuando la Revolución se institucionalizó, la revista abandonó el comentario político y se deslizó completamente al costumbrismo con “funciones muy elaboradas, basadas en bailes folclóricos, cuadros y, en algunas ocasiones, ballets” (Versenyi: 168-169). Además, el afán de novedad que dominaba las representaciones revisteriles derivó en un teatro de gastados “refritos” (Dueñas: 20-32).

⁹⁹ Antonio de María y Campos nos ha obsequiado un riquísimo estudio de la revista mexicana en el cual podemos percatarnos de esa peculiar mixtura de personajes donde los tipos de extracción popular se codeaban con personajes históricos, alegóricos, con animales y con toda clase de objetos inanimados que cobraban vida en el escenario.

¹⁰⁰ En México la revista política tuvo gran auge, sobre todo en la época de la Revolución, y dejó escenas de farsa fenomenales, por ejemplo la obra *México Nuevo* (una revista de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández Benedicto que se estrenó en 1909 en el Teatro Manuel Briseño) incluía un cuadro titulado “El circo” donde un personaje compara a los políticos con trapezistas volantes que “lo mismo vuelan para un lado que para otro”, a los diputados con “perros amaestrados” y al pueblo con un gran ayunador, quizá al estilo de los faquires indios (María y Campos: 62-63).

La farsa subsistió en las carpas, teatros portátiles que surgieron en los años treinta en las más populosas barriadas mexicanas (María y Campos: 282) y que estuvieron formados por “grupos itinerantes de actores que trasladaban sus escenarios plegables de pueblo en pueblo instalándose en la plaza principal o en medio de la calle” (Versenyi: 169). Las puestas en escena de los artistas de carpa eran un derivado de la revista en que se mezclaban las canciones, cuadros satíricos y «números» de variedad, dialogados, cantados y bailados, sus grandes atractivos eran el tratamiento agresivo y violento de temas políticos y los desnudos femeninos (Versenyi: 169, María y Campos: 282, 364). Como en los mejores tiempos de la revista, en las representaciones de carpa se rompían a menudo las barreras entre público y actores. Como anota Versenyi éstos “establecían una relación directa, siendo unas veces el público quien hacía sugerencias a los actores y otras éstos los que se atrevían hasta a pedir dinero o cigarrillos al público” (169)¹⁰¹.

En el Buenos Aires decimonónico la tradición fársica estuvo en manos de los artistas de feria quienes tuvieron tal importancia para la vida festiva de la ciudad que en 1829 se inauguró el Parque Argentino “una feria de atracciones con anfiteatro al aire libre, circo, orquesta de música, hombre que ríe, tragafuegos u hombre incombustible, funciones gimnásticas y de equitación y donde incluso se llegaron a representar vodeviles franceses” (Carey: s.p.). Ese fue el inicio de la eclosión decimonónica de los circos en la ciudad

¹⁰¹En esas representaciones se dio a conocer, alrededor de 1953, Cantinflas, a quien Versenyi llama “el Chaplin mexicano” (169). El cómico popularizó una jerga cómica a la que se conoce como cantinflismo, de la cual Armando de María y Campos dice, con mucho tino, que consiste “en hablar por hablar sin decir nada, aunque la palabra se rubrique con mímica exuberante y categórica” (365). Entre sus numerosos imitadores, parecían estar algunos políticos de la época que en sus discursos abusaban de la vana palabrería. Como anota el mismo de María y Campos “El cantinflismo se impuso en México. No sólo en el teatro, el cine, la música popular o seudo-popular [...], sino que también se insinuó en la política y los negocios. Numerosos discursos políticos como que estaban escritos o dictados por Cantinflas” (365).

argentina, sus payasos y clowns dejaron su huella en el teatro de la época y hasta llegaron a incorporarse a las filas de los saineteros (Carey: s.p.).

En el siglo XX el sainete criollo argentino tuvo tanto éxito como el teatro de revista mexicano y, ahí, muy debilitadas, encontraron refugio las imágenes fársicas del viejo sainete y del espectáculo circense. El sainete criollo llevó al escenario el ambiente de los conventillos y arrabales, así como a los tipos que los habitaban: el compadrito, la mina arrabalera, el inmigrante y el criollo (Kaiser-Lenoir: 39). Sus voces y dialectos, el cocoliche (castellano mal pronunciado mezclado con el italiano), el gallego, la jerga del Turco y el especial castellano del tipo guapo, resonaron en los escenarios y se pusieron al servicio de la comicidad (cf. Kaiser-Leoir: 44-45).

Las imágenes, tópicos y ambientes de la tradición fársica se arraigaron en los géneros menores hispanoamericanos desde la más temprana Colonia y persistieron en los siglos siguientes. Cuando estos géneros participaron de la visión popular del mundo, del drama fársico de la renovación de la vida y la utopía de un mundo mejor, sus imágenes (hiperbólicas, quiméricas, heterogéneas y ambivalentes) revelaron esas fuerzas renovadoras con plenitud; en cambio, cuando los géneros menores se dejaron imbuir por la estética neoclásica, el realismo, el costumbrismo y demás corrientes de la tradición cómico satírica, esas imágenes se usaron para idealizar o ridiculizar las visiones del mundo y a los personajes de las clases más bajas. En esa reinterpretación de las imágenes de la tradición fársica, las reglas de la risa la dictaron los gustos y preferencias de las clases hegemónicas, por eso fueron un reflejo de su visión del mundo y su intención más profunda fue la sujeción del individuo al canon moral, social y político. Además, en el teatro de fines del siglo XIX y principios del XX, las imágenes derivadas de la tradición fársica aparecieron también en obras frívolas en las cuales la risa se convirtió en una más de las mercancías con

que los empresarios podían llenar sus bolsillos. Me parece que los dos géneros menores más importantes de la Hispanoamérica que alumbró el siglo XX, la revista en su época de decadencia y el sainete criollo argentino, reflejan muy bien el desarrollo de estas dos tendencias en el teatro cómico hispanoamericano: la risa satírica y la risa comercial.

En el siglo XIX y principios del XX, la tradición cómico satírica se entrelazó con las estéticas de la época, el costumbrismo y el realismo-naturalismo, las cuales sembraron su visión de mundo en los géneros de los que esa tradición se había apropiado. Claudia Kayser-Lenoir –quien realizó un interesante estudio sobre el grotesco criollo argentino como una “problematización” de los elementos del sainete criollo, explica la manera en que la visión del mundo de la estética costumbrista influye en este último. Me parece importante anotar aquí porque esa misma perspectiva se filtró a los géneros chicos de la época y brinda un punto de partida para comprender de qué se aleja la farsa hispanoamericana de principios del siglo XX.

Según Kaiser-Lenoir, el costumbrismo se asienta sobre una visión romantizada de las clases bajas que las idealiza y las reduce. Esa mirada romántica arroja una “visión jocosa y amena de la miseria” y es incapaz de “penetrar en forma crítica los estratos [sociales] más bajos” (Kaiser-Lenoir: 46). Con la idealización los conflictos de las clases bajas son borrados y el resultado son estereotipos en los que la miseria no se lee como un problema económico-social sino como el origen “de cierta «inocencia» ideal, de limpieza de alma y de sencillez de sentimientos.” (Kaiser-Lenoir: 46). Por eso para el costumbrismo “[e]l mundo de los barrios bajos es, hasta cierto punto, el «paraíso perdido» de las clases altas” (Kaiser-Lenoir: 46). Pero ese “paraíso” implica un proceso de “reducción” del ser humano y, en el fondo, una actitud conformista que, al concebir un mundo perfecto, acepta sin reparos el orden tradicional:

En ese universo idealizado los seres y el medio sufren un proceso de reducción a una serie repetitiva de imágenes donde la sociedad aparece apoyada en estructuras inamovibles. El costumbrismo es, en ese sentido, una concepción básicamente conformista del mundo: se apoya en un armazón donde lo humanos y lo social responden siempre a moldes estereotipados. Por ello su moral es tradicional. Parte de una aceptación de las estructuras sociales y perpetúa sin cuestionar el orden jerárquico. Este conformismo básico condiciona también la fijación de la naturaleza humana a partir de hábitos y fórmulas sociales y lingüísticas. El universo es *armónico*, tanto en su textura ética como estética (Kaiser-Lenoir: 46).

La visión idealizada y reduccionista de la realidad, que dominaba el sainete criollo y las expresiones teatrales de la época traspasadas por el costumbrismo, no tiene continuidad en la farsa hispanoamericana de principios del siglo XX que, ajena al conformismo de esta tendencia, retoma la utopía de un mundo mejor. La nueva farsa buscó distanciarse tanto de la tendencia idealizante del costumbrismo como del realismo y del naturalismo –que imbuyeron las imágenes de la tradición fársica de un tono puramente satírico, al servicio de la concepción del mundo de las clases hegemónicas. También la risa comercial fue rechazada de lleno por los dramaturgos de principios del siglo XX, de esto da fe el manifiesto del Grupo de los Siete autores dramáticos¹⁰², el primer impulsor de un teatro universalista en México, en el cual se leía “la necesidad de atacar y destruir las formas de rebajamiento de la comicidad, astracán, revistas frívolas, etc.” (Rojo: 38), es decir, de superar el teatro cómico de la época.

¹⁰²Constituido a partir de la temporada de teatro municipal de 1923, este grupo se propuso superar los viejos esquemas del neorromanticismo e chegarayano, como el practicado por Manuel José Othon, y el naturalismo de raíz franco/italiana, como el de Federico Gamboa; así como atacar el rebajamiento de las formas cómicas del teatro popular. Sus integrantes fueron: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García (Rojo: 35-38).

II.2 *La intelectualización de la farsa hispanoamericana en la primera mitad del siglo XX*

Los diversos grupos de teatro experimental que surgieron durante las décadas de los veinte y treinta en Argentina y México, y durante los cuarenta en Chile, tuvieron una orientación universalista y cosmopolita; así como una aspiración de superar el “rebajamiento de la comicidad” del teatro comercial de la época. Tanto su orientación como su aspiración influyeron en el rescate de la farsa¹⁰³. Hay que entender la farsa hispanoamericana de principios del siglo XX como una superación del teatro del momento –de ahí que Rojo vea una mayor afinidad de ésta “con la imaginaria dislocada de la poesía vanguardista que con sus antecesores inmediatos en el teatro” (59)- y una apropiación por parte de la alta cultura de una tradición popular de siglos; también hay que tomar en cuenta que este giro no fue exclusivo de Hispanoamérica y se dio al mismo tiempo que la asimilación del teatro de vanguardia.

En México los grupos que inyectaron nueva vida a la escena dramática fueron el teatro del Murciélago (1924), el grupo de los Siete autores dramáticos (1923), el grupo Ulises (1928) –animado por los Contemporáneos– y el Teatro de Orientación (1932). En Argentina surgen el Teatro Libre (1927), el grupo TEA (1928), La Mosca Blanca (1929), el

¹⁰³ Los historiadores han llamado de distinto modo a la generación de dramaturgos que actualizó la farsa en Hispanoamérica: generación de 1927 (Rojo), generación de 1924 (Dauster siguiendo el esquema de Arrom) o generación vanguardista (Gálvez Acero); pero todos reconocen que ese grupo de dramaturgos dominó los escenarios durante las décadas de los veinte y los cuarenta y que, profundizando en las grietas que comenzaron a dibujarse en la década del veinte, sus miembros buscaron romper las acartonadas formas de hacer teatro. Según Grínor Rojo, la generación de 1927 rompe con las estéticas teatrales vigentes para instaurar cuatro grandes direcciones: un teatro de la imaginación, un teatro psicológico, un teatro metafísico y un teatro social (11). Marina Gálvez Acero nos da otro mapa para comprender esos años inquietos para la dramaturgia hispanoamericana, según ella durante el predominio de la “Generación vanguardista”, con la que “se crea el teatro moderno y surgen prácticamente todas las corrientes importantes que constituirán el teatro actual” (100), subsistieron dos corrientes paralelas: el teatro universalista, cuyas características más relevantes son el irrealismo y el cosmopolitismo, y el teatro nacionalista.

“laboratorio teatral” El Tábano (1929), el Teatro del Pueblo (1931), el Teatro Juan B. Justo (1933) y el Teatro La Máscara (1937). En Chile cumplen un papel similar el Teatro experimental de la Universidad de Chile (1941) y el Teatro Experimental Universidad Católica (1943). Pirandello, Molière, Giraudoux, Lenormand, Crommelynck, Bourdet, Wilder, Shaw, O’Neill, Chéjov y Lorca son autores cuya influencia marcó el trabajo de los teatros experimentales (Rojo: 33-42, Gálvez: 101-102, Dauster: 180).

Esos grupos constituyeron un frente intelectualizado contra el teatro comercial dominado por los refritos y la codicia de los empresarios. Los dramaturgos de los teatros experimentales buscaron revolucionar la forma de hacer teatro, como anota Frank Dauster “[a]lgunos de los de [la generación de] 1924 en Chile vislumbraban el mismo propósito que sus coetáneos en otros países: poner fin a los viejos moldes importados de un teatro español decadente y la frívola farsa comercial al modelo francés” (181). Estos dramaturgos y sus herederos optaron, en cambio, por acoger la tradición fársica revivida por autores como Crommelynck, Jarry, Apollinaire, Pirandello y Lorca. La farsa, la *Commedia dell’arte*¹⁰⁴, el auto, el misterio y el retablo son actualizados y redimensionados por los dramaturgos de los teatros experimentales (Reverte: 19, Rojo: 59-68) que buscaron su público, a diferencia de los autores del teatro comercial, en los sectores cultos de la sociedad. Los dramaturgos de “vanguardia” querían captar a cierto público conocedor de la tradición teatral y humanista (sus referencias rebasan a las más inmediatas del teatro de carpa o la revista, que a veces elaboraban chistes de las situaciones que se encontraban en el aire y la gente podía leer en los periódicos o escuchar en la radio).

¹⁰⁴ Su actualización se advierte en obras como *Colombina* (s. f.) de Emilio Abreu Gómez, *Historia relatada por Pierrot* (1913) de Isaac J. Barrera, *Mundial Pantomim* (1919) de Armando Mook, *Pantomima* (1930) de Bernardo Ortiz de Montellano, *¡Blanco, negro...blanco!...* (1938) de Alfonsina Storni y *El señor Pierrot y su dinero* (1942) de Enrique Gustavino (Rojo: 60-61).

En el proceso de apropiación de la tradición fársica por parte de la alta cultura, la cultura letrada, ocurrió lo que Concepción Reverte Bernal llama la “intelectualización de la farsa del siglo xx” (62)¹⁰⁵. Esta “intelectualización” no consistió, como se podría creer, en una animación de los elementos de la tradición fársica a través de una risa reflexiva, de tipo satírico, sino en un entrelazamiento de los elementos del grotesco antiguo, del romántico y del vanguardista con elementos de los géneros altos, con personajes y discursos de ciertas obras que conforman el canon teatral de occidente. El resultado fueron productos estéticos híbridos.

En esta hibridación tuvo un papel fundamental la parodia, que consistió en un rebajamiento de los personajes, argumentos y discursos de los géneros altos a través de la risa fársica (de la hipérbole, la desmesura, la fecundidad, etc.). Gracias a la parodia algunos pasajes, elementos y géneros del teatro alto aparecieron en la farsa hispanoamericana de principios del siglo xx cargados con nuevos sentidos. Al mismo tiempo, en esas obras los elementos de la tradición fársica aparecieron transformados y reinterpretados por la cultura letrada que había asumido las formas del grotesco romántico y el vanguardista. De ahí que la farsa hispanoamericana de principios del siglo xx represente el punto sincrónico de una tradición cargada con visiones de mundo que se sobreponen unos sobre otros, como las capas de la tierra o como los sonidos de diferentes instrumentos que se acompañan en una sinfonía. Enseguida expongo cómo se presentan estos fenómenos en algunas farsas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo xx.

¹⁰⁵ Rojo señala algo similar: “[e]n la nueva farsa cabía todo: el comediógrafo de los años veinte, treinta o cuarenta, consciente o no de que de esta manera inauguraba un modo distinto de comprender la comedia, estrena un género para cuya actualización puede echar mano de cuantos elementos estime necesarios; a la reincidencia en los viejos temas de sátira social o enredos amorosos, triángulos, cuadrángulos y demases [...] se agregan ahora intereses mucho más nobles, psicológicos, filosóficos o, como ocurre con algunos de los *Autos profanos* de Xavier Villaurrutia (*Sea usted breve*), inspirados nada más que en el deseo de hacer teatro puro [...]”(88)

En *Cimbelina en 1900 y pico. Farsa en prosa en 6 actos breves, un prólogo y un epílogo* (1932), la argentina Alfonsina Storni recupera la tradición fársica y la une a sus preocupaciones feministas. *Cimbelina en 1900 y pico* es una reelaboración paródica de *Cimbelyne* de Shakespeare¹⁰⁶. A grandes rasgos, la trama parodiada por Storni en *Cimbelina en 1900 y pico* es la siguiente: Imógena, la hija del rey Cimbelyne se casa con Póstumo, un noble de bajo rango, y el rey, que pretendía un enlace con su hijastro Cloten para satisfacer los deseos de su ambiciosa reina, destierra a Póstumo. En el exilio, Póstumo hace una apuesta sobre la fidelidad de su esposa con un caballero italiano, Iachimo. Éste trata, sin éxito, de seducir a Imógena pero consigue convencer a Póstumo de todo lo contrario. El indignado esposo manda a un sirviente a vengar su honor y matar a su esposa, pero el piadoso sirviente la deja libre y ella, disfrazada de criado, va en busca de Póstumo para desenmascarar a Iachimo. Después de un conjunto de aventuras al más puro estilo de la comedia de enredos, Póstumo se da cuenta de la verdad y la pareja se reconcilia. La obra de la argentina ocupa los hilos más gruesos de la trama de Shakespeare, pero insertando su horizonte e ideología; de tal modo que el tapiz que resulta es otro.

Como señala Julio Prieto, el rebajamiento al que Storni somete la obra comienza desde el título, donde el coloquialismo “y pico” acompaña el noble pasado de “Cimbelina” (29). Los personajes de la farsa salen, literalmente, de la obra del dramaturgo inglés: un enorme libro de más de dos metros de alto ubicado del lado izquierdo del escenario, en cuyo lomo se lee “Shakespeare: Cimbelina”. Instados por Imógena, los personajes se instalan en el siglo XX y asumen nuevos nombres y personalidades: Imógena, la

¹⁰⁶ La obra de Shakespeare no es ajena del todo a la tradición fársica –la gran risa, como ha señalado Bajtín, no estaba fuera del horizonte del dramaturgo inglés-, cuyos elementos viven en las imágenes, transformaciones, enredos, disfraces y travestimientos de algunas obras del dramaturgo inglés.

protagonista, ya no es una princesa, sino María Elena Gutiérrez, la hija del Ministro Juan Gutiérrez Peralta –otrora el Rey Cimbeline, hoy casado con la malvada Ángela. El hijastro del rey, Cloten, se llama ahora Maneco. Póstumo es Héctor, un abogado pobre que trabaja en el ministerio del padre de María Elena, es de ideas izquierdistas y siempre lleva consigo un globo terráqueo al que pretende componer con un martillo. Iachimo, el seductor, es el médico José. Revestidos con estos nuevos aires, los personajes suben a un pequeño escenario que hay dentro del primer escenario y declaran al público que van a interpretar la farsa *Cimbeline en 1900 y pico*. Este recurso metateatral, tan caro a la vanguardia, afilia la obra de Storni a la farsa vanguardista; sin embargo, no debe olvidarse que la ruptura de la cuarta pared y el acto de dirigirse al público para avisarle que va a representar una farsa es tan antiguo como la farsa griega y fue muy común en el medievo y el barroco.

En *Cimbeline en 1900 y pico* es notorio el rebajamiento del discurso patriarcal, asentado en la obra de Shakespeare, que sólo puede surgir en el espacio liberador y utópico abierto por la farsa. En ese espacio surge una típica inversión carnavalesca que destrona a Shakespeare y corona a Imógena/ María Elena. En una imagen que ridiculiza al dramaturgo inglés, Imógena dice: “[s]i de las manos del gran Shakespeare no salí más altamente entonada fué porque a mi creador se le deslizó en la pluma una pequeña bolita de engrudo, la que no le falta a ningún genio, por genio que sea, en algún instante pasajero de decaimiento...”(8). A través de la protagonista, la autora ejerce una reapropiación femenina del espacio textual y escénico. La fiel Imógena, caracterizada con los velos del ángel femenino tan alabado por la tradición patriarcal, se convierte en la hábil, astuta y disimulada María Elena, quien anima a los personajes a representar la obra y maneja los

hilos de la trama para que el viento sople siempre a su favor¹⁰⁷. Como en la obra de Shakespeare, el marido de la protagonista es exiliado y a ella se le impide acompañarlo. En su ausencia es asediada por José pero, a diferencia de Imógena, María Elena convence a su seductor de su enamoramiento sólo para burlarlo con la ayuda de su nana y un grupo de jovencitas.

En venganza, José enamora a la doncella de María Elena y la convence de que hurte una de sus prendas íntimas, con esta artimaña obtiene la prueba de su supuesta infidelidad. María Elena descubre la treta, se adelanta y le cuenta todo a su marido. Con esta participación activa de la protagonista, Storni cambia la trama shakesperiana y cuando el seductor aparece para mostrarle a Héctor la prenda hurtada, éste lo hace picadillo. Después de los golpes, Héctor y María Elena salen a buscar a la asistencia pública para que alguien vaya a soldar las partes del desventurado José. Mientras, desde las butacas del público un personaje sube al escenario y, en nombre del autor, les explica que ahí debería haber una escena de relleno y comienza a barajar posibilidades, al final, reparando en el fetiche de Héctor (el globo terráqueo) dibuja una escena que destaca por su conexión con la estética grotesca:

El personaje que viene de la platea.-[...] Al autor le hubiera agradado que esta esfera, símbolo del mundo descompuesto que un izquierdista quiere componer, se iluminara por dentro, transformándose en una cara muerta de risa, y echando dos patas, se pusiera a bailar; pero el asunto es muy arriesgado, pues los medios mecánicos al alcance de los escenógrafos

¹⁰⁷ Su nombre mismo, María Elena, es un oxímoron irónico, en el sentido de que en él conviven el arquetipo de pureza y virtud tan alabado en Hispanoamérica, la Virgen María, y el de la mujer infiel y pérfida, Helena de Troya. Así, en la re- modelación de Imógena hay un toque irónico que sirve de punta de lanza para el rebajamiento del sentido total del drama shakesperiano y que se resume en el despliegue de una coquetería sin igual ante su seductor.

no están suficientemente perfeccionados para ello...También le hubiera agradado que la esfera hablase y dijese, por ejemplo, esta cuarteta:

Yo soy la terráquea esfera
y aquí me pongo a bailar
pues hay un muerto y me espera...
¡un manjar! (107)

Aquí se revive la vieja imagen de la tierra voraz unida a la fiesta y a la risa, lo cual nos habla de la fecundidad de las arcaicas imágenes del drama de la renovación de la vida.

La lógica fársica permite que unos enfermeros entren a recoger las partes de José y en el “Epílogo” lo veamos vivito y coleando, intercambiando opiniones con el resto de los personajes sobre su participación en la obra. Llama la atención el reclamo del Dr. Gutiérrez a María Elena, el padre le dice que no le han gustado sus bravatas, que él la conoce bien y la sabe incapaz de ellas. María Elena le responde: “Pero, papá si todas las mujeres modernas toman esa apariencia...Además: ¿Cómo hubiéramos hecho, entonces, una farsa? Hay que exagerar la verdad...En una farsa toda verdad realizada es una verdad posible. ¿Sabes tú lo que yo soy capaz de hacer con la imaginación?”(Storni: 117). Este diálogo sintetiza la polémica entre tradición patriarcal y farsa feminista, además de que pone en relieve la farsa como el espacio de la verdad donde todo es posible. La farsa se constituye así como la parodia de los discursos oficiales, en este caso los patriarcales, o como lo que Julio Prieto ha llamado una táctica de reescritura:

La forma de la farsa es idónea para la inscripción táctica, subrepticia, de la palabra del otro en la economía discursiva dominante: permite representar lo que en una mimesis estrictamente realista sería inaceptable (por inverosímil o escandaloso). Un formato explícitamente imaginario, que privilegia la representación del absurdo o el disparate, permite representar, inscribir la transgresión (revolucionaria, sociosexual) sin peligro de

rechazo inmediato, en la medida en que esa transgresión está ya incluida, presupuesta en la dinámica antijerárquica, carnavalesca del humor. (1998: 42)

Las apreciaciones de Prieto se extienden a *Polixena y la cocinerita*. En esta farsa la relación entre la criada enamorada del hijo de la casa, la cocinerita, y el joven soberbio que busca seducirla rememora un clásico del teatro hispanoamericano de principios de siglo: la muchacha humilde seducida y abandonada (cf. Dauster: 88, para el caso de Rio de la Plata)¹⁰⁸. La cocinerita es amante de representar papeles trágicos mientras trabaja en la cocina, por eso no es extraño que después de que el el joven y sus amigos la humillen al asignarle un ínfimo valor monetario, ella se lance como enloquecida a interpretar el papel de Polixena –la hija de los reyes troyanos Hécuba y Priamo, hermana menor de Héctor y París- la joven cuyo sacrificio reclamó el espectro de Aquiles a cambio de la sangre griega derramada en la guerra.

El poder de la imaginación de la cocinerita convierte la cocina en Troya y con los cacharros, escobas y fuentones hace el Túmulo de Aquiles sobre el que reposará su cadáver; con un banco arregla el lugar donde fue degollada Polixena. Eufórica, tira repollos aquí y allá para representar al ejercito aqueo y se arma con un pepino a modo de cuchillo. Adornada con una corona de perejil comienza a narrar su tragedia con versos elocuentes y, al final, cambiando el pepino por un cuchillo, se mata. Enmarcada por la tragedia, esta es una escena que rebaja los elementos de la guerra al sustituirlos por los de la cocina; recuerda los pasajes de combate en *El Quijote*, sobre los cuales Bajtín anota que son “un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino [...]”(1987: 27).

¹⁰⁸ Esa figura nació en las páginas de la novela folletinesca y trascendió a la radionovela (Sara: 181) y, en el caso de México, a la telenovela.

Tanto la cocinerita como don Quijote sazonan su locura con su cultura libresca; sin embargo, la risa carnavalesca que todavía resonaba fuerte en Cervantes está muy disminuida en la obra de Storni, donde más bien se transforma en humor trágico.

Pero algo del ambiente festivo de la antigua farsa, que concedía gran importancia al cuerpo, sobre todo a la panza y los genitales, se recupera en el epílogo. En una clara referencia a *Las ranas* de Aristófanes vemos a Eurípides en los infiernos enterado por un enorme pez de que una mujer, Alfonsina Storni, ha reelaborado su tragedia. El gran trágico se arroja enfurecido a la barriga del pez en una segunda, voluntaria y grotesca muerte que parece simbolizar que la farsa devora a la tragedia. Es notable la manera en que Storni pone a trabajar los elementos de la farsa, específicamente la parodia, para enfrentar los discursos patriarcales.

Una farsa de la época que guarda grandes paralelismos con *Polixena y la cocinerita* es *Trescientos millones* (1932), pieza en un prólogo y tres actos de Roberto Arlt. Esta pieza es justamente el tipo de obra al que se refiere el historiador Grínor Rojo cuando habla del teatro imaginista de principios del siglo XX. En ella destaca la mezcla entre mundos característica de la tradición fársica, pero si en la Antigüedad se mezclaba el mundo divino con el humano, la farsa de Arlt recoge el subjetivismo moderno y nos presenta todo un mundo fabricado en la imaginación de la protagonista, una sirvienta inmigrante, mezclado con su triste realidad.

Escrita en un contexto en que los inmigrantes europeos ya no son vistos en Argentina como agentes civilizatorios sino como figuras grotescas por su fracaso vital (Gatti: 73), la protagonista de la obra de Arlt subsana ese fracaso en su imaginación. Las aventuras que la criada vive en sus ensoñaciones son una parodia de la novela de folletín

por la que tanto gusto tuvo el público hispanoamericano del siglo XIX. También aquí, como en *Polixena y la cocinera* de Alfonsina Storni, hay una reinscripción en el mundo de la farsa del tópico de la muchacha humilde y seducida; además, como en la obra de Storni, al lado de la risa paródica está la tragedia: en la escena final, la sirvienta también se mata para escapar a sus desgracias y las solicitudes sexuales del Hijo de la patrona. Tras su muerte, los personajes de sus sueños, brincan y danzan alegres pues “por fin se ha muerto la loca” (Arlt 441) que los mantenía atados a los papeles de sus sueños. *Trescientos millones* es una farsa que actualiza la metateatralidad, muy apreciada a lo largo de toda la tradición fársica y que alcanzó su apoteosis en la pluma de Pirandello, considerado por la crítica como una de las grandes influencias en el teatro de Arlt¹⁰⁹.

La influencia que Pirandello tuvo en Arlt, hizo de él un prolífico escritor de farsas. Es farsa también su pequeña pieza, *La juerga de los polichinelas* (1934) una actualización del tópico carnavalesco de los cuernos¹¹⁰. Un Galancete es sorprendido en su casa por quien dice ser el marido de su novia y por su criado. El Galancete no puede creerlo, amaba tanto a la mujer que pensaba casarse con ella. Conmovido por los sentimientos del Galancete, el Marido cambia su actitud celosa y agresiva y se muestra muy avergonzado por ser el único

¹⁰⁹ La influencia de Pirandello puede apreciarse casi en la totalidad del teatro de Arlt. Véanse, por ejemplo, los estudios “Funciones de la metateatralidad en los dramas de Roberto Arlt” de Wolfgang Matzat, “El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo” de Giuseppe Gatti y “Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt” de James J. Troiano. Este último anota: “It is apparent that Arlt did not want to be classified with the imitators of Pirandello and for this reason the evening before the opening of *El fabricante de fantasmas* he wrote that there were in his play other sources of inspiration besides Pirandello. Critics, nevertheless, insist, and rightfully so, on Pirandello's technical and thematic influence on Arlt's theatre in general. Significantly, they are also in agreement on the superiority of Arlt's plays in contrast to other playwrights who were inspired by Pirandello. Mirta Arlt, Blanco Amores de Pagella, and Frank Dauster all consider Arlt as one of the most important playwrights influenced by Pirandello. This inspiration is most strongly felt in three plays: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), and *El fabricante de fantasmas* (1936).” (37)

¹¹⁰ En la literatura carnavalesca, el derrocamiento del varón se lleva al máximo cuando, en vez de corona, ostenta unos fabulosos cuernos. En palabras de Bajtín: “el *marido cornudo* es reducido al rol de *rey destronado*, de año viejo, de *invierno en fuga*” (1987: 216) y la mujer infiel es una imagen carnavalesca ambivalente de muerte y renovación.

obstáculo para la felicidad de la pareja. Propone, entonces, que todos viajen juntos a Montevideo para que el Galancete conozca mejor a su esposa quien tiene, en grado superlativo, las virtudes que más se aprecian en la mujer. El Galancete manifiesta sus intenciones de retirarse para que la pareja reconstruya su hogar, pero entonces el Marido monta en cólera: o el joven se casa con su esposa o él lo convierte en picadillo. Dos guardias que llegan casi al finalizar la obra aclaran la situación: el Marido y el Criado son dos prófugos de un manicomio. No es la primera vez que el loco sigue a una pareja y se finge un fabuloso cornudo.

Prófugos también de la tradición carnavalesca, los dos polichinelas se van de juerga a la escena del siglo XXI, pero si en su hábitat natural (la comedia del arte, el entremés y la comedia de enredos) la risa carnavalesca mantenía su locura como un instrumento para librarse de la falsa «verdad de este mundo» (Bajtín 1987: 49), en la obra de Arlt los polichinelas sólo pueden vivir en el absurdo permitido por una locura marginal, por una locura sombría y trágica que refleja el aislamiento individual del hombre y cuyo único lugar es el manicomio¹¹¹. Ese tipo de locura, como veremos más adelante, también se encuentra en *Saverio el cruel* (1936).

La fiesta del hierro (1940) de Roberto Arlt es una farsa de humor negro cuya protagonista es Mariana, una astuta mujer, casada con el dueño de una fábrica de armas –el señor Grurt Armstrong– y que tiene como amante a Carlos, el publicista de la empresa. Los días previos a un gran banquete que se celebrará en su casa, Julio, su pequeño hijastro, toma furtivamente unas fotos con las que pretende desenmascararla frente a todos los

¹¹¹ Es difícil encontrar en la Modernidad la locura inspirada o la locura sabia de la Antigüedad, cuyo paradigma es Demócrito.

invitados y se vale de la complicidad de un sirviente para revelarlas. Pero el fotógrafo reconoce al enviado como sirviente de la casa Armstrong y, temiendo que se le pueda involucrar en un chantaje que lo lleve a la cárcel, lleva las fotos al cura local, quien, esperando recibir los favores de la influyente Mariana, le entrega las fotos.

Llega el día del banquete y en salón principal Carlos ha mandado erigir un artefacto grotesco que simboliza a Baal Moloc, el dios fenicio del fuego purificador al que se solían sacrificar niños para solicitar favores como la fecundidad de la tierra y el éxito en la guerra (Llidó: 226, 233, 255). Julio se oculta ahí para tomar otras fotos de la infiel Mariana, pero, para su desgracia, unos obreros lo dejan encerrado en el vientre del monstruo y es inmolado cuando llega la hora del espectáculo central del banquete. El criado que se ha dado cuenta que el niño quedó encerrado, pero no se atrevió a decir nada por temor a Mariana, confiesa al final la verdad, ocasionando un gran dolor al señor Armstrong. La ironía global del sacrificio de su hijo para el éxito de su empresa hace de esta obra de humor negro una farsa trágica.

Es en esa clave de humor negro que en la farsa los elementos de la fiesta y el banquete carnalescos se transforman en elementos trágicos. La estatua de Baal Moloc –la deidad grotesca que propicia la renovación y la vida (aunque en este caso no es de la tierra sino de la guerra) y a la que está dedicada la fiesta- es un artefacto de prodigiosa estatura con las características alas del dios pero en vez de una cabeza de toro, símbolo de fecundidad, tiene una cabeza de elefante “que es la del soldado actual con máscaras de gases”(Arlt: 653); un fauno, también símbolo de fecundidad que rememora los sátiros de la farsa antigua, se ha convertido en un diablillo que lucha contra un ángel por el alma del niño y del cura; las máscaras –otro elemento fársico– de la dicha y la felicidad de la burguesía caen para revelar, como dice Mariana, su condición de fieras (Arlt: 660) y, así, la

fiesta de la fecundidad se transforma en una orgía en que se asoma lo terrible, elemento que, cabe recordar, se unió a la risa en el romanticismo. Ante esa instancia metafísica a la que fueron tan sensibles los románticos quedan expuestos los espectadores al final de la obra, cuando (justo en el momento en que el señor Grurt se desmaya porque se entera que su hijo ha muerto sacrificado en la barriga del dios) entra un empleado de la compañía gritando que ha comenzado la guerra y que los hombres piden armas. Con el gesto propicio del dios estalla la risa del grotesco romántico, una risa cruel y sardónica en la que se advierte la maldad del universo contra el hombre y perfila el tópico vanguardista del hombre como un fantoche trágico.

Como se ve, la risa de la farsa hispanoamericana del siglo XX está muy alejada de las formas rebajadas de la comicidad que abundaban en el teatro comercial de la época. En ella conviven algunas imágenes carnavalescas que recuperan el drama de la renovación de la vida (el ejemplo más claro es *Polixena y la cocinerita*) junto a la risa romántica y vanguardista, que tiende más al humor, a la sonrisa dolorosa y a una concepción pesimista del mundo. El mismo grotesco romántico constituye una apropiación intelectual de las figuras de la farsa carnavalesca, por eso no es extraño que la farsa de este periodo se oriente hacia ese tipo de risa, con la consecuente pérdida de su jocosidad, alegría y poder renovador. Eso ocurre también, como veremos enseguida, en las obras que sintetizan ciertos elementos de la cultura hispanoamericana y la tradición fársica.

PARTE II

FARSA A LA HISPANOAMÉRICA

Introducción: La pregunta por la farsa hispanoamericana

Antes he dicho que la farsa hispanoamericana de principios del siglo XX no es ni la expresión de una moda ni el síntoma de un colonialismo literario francés. En primer lugar porque la tradición fársica no era ajena ni a la dramaturgia de la colonia española ni a la de la Hispanoamérica independiente, como muestro en el Capítulo II, y, en segundo, porque obras como *En la luna*, *La última puerta* y *Saverio el cruel* muestran que en los años treinta hubo una clara síntesis entre la tradición fársica y la historia y la cultura hispanoamericanas. Antes de analizar esa síntesis en las obras mencionadas considero pertinente profundizar en el significado de “lo hispanoamericano”.

Como en el caso de la pregunta sobre la farsa, tampoco aquí la pregunta sobre qué es lo hispanoamericano hace justicia al objeto sobre el que se pregunta. Hispanoamérica, como la farsa misma, es un fenómeno histórico. Por lo tanto, la pregunta sobre la esencia de Hispanoamérica ha de convertirse en una pregunta sobre su origen y su despliegue, sobre su desarrollo histórico. Considero que, debido a lo anterior, es necesario detenerse, de manera muy general, en la interpretación de hechos de gran trascendencia en el despliegue de esa historia, como, por ejemplo, los actos de conquista y dominio que están en el origen del subcontinente.

Ese origen común –aunado al semejante desarrollo de las, primero, colonias y, luego, naciones hispanoamericanas- llevó a nuestros intelectuales y artistas tras la búsqueda de una ilusoria identidad hispanoamericana y latinoamericana. Las generaciones de principios del siglo XX reflejaron esa preocupación en un conjunto de reflexiones acerca de las identidades nacionales y una identidad sub-continental que tuvo gran influencia en el

pensamiento sobre nuestros pueblos¹¹². Posteriormente, la fenomenología y la hermenéutica irrumpieron en la escena intelectual y mostraron que el concepto de “identidad” es un espejismo del pensamiento que sustrae los fenómenos de su acontecer en el tiempo, revalorando el papel de la historia para los fenómenos de los que se ocupan las ciencias humanas (o ciencias del espíritu). A partir de este giro, algunos intelectuales insertaron la preocupación sobre lo hispanoamericano y lo latinoamericano en el marco del nuevo paradigma de pensamiento. Quizá quien mejor concilia esa vieja preocupación con el nuevo paradigma sea Cornejo Polar.

En su introducción a *Escribir en el aire*, conjunto de lúcidos ensayos sobre las particularidades de la literatura latinoamericana, Cornejo Polar se remonta al momento originario y traumático de la conquista para fundamentar una imposible identidad de los pueblos de América Latina (14). Con la desigual lucha que les dio origen se sembró, al mismo tiempo, la imposibilidad de una “identidad clara y distinta” (14), de un sustrato último que brinde uniformidad y que permita una respuesta fácil a la pregunta sobre la esencia de lo latinoamericano o hispanoamericano. En vez de eso, lo que caracteriza a nuestros pueblos es el desposeimiento, la condición colonial que “consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto” (13). Según Cornejo Polar, de la conquista y colonización latinoamericanas surge un sujeto “hecho de la inestable quiebra e

¹¹² Aunque a veces sus indagaciones son sobre un carácter nacional, siempre tienen como fondo la cuestión latinoamericana o hispanoamericana. Son ejemplos en el ámbito mexicano: *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) de Pedro Henríquez Ureña. En la misma década aparece *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) del peruano José Carlos Mariátegui, donde se ocupa del tema americanista y la cuestión indígena en el Perú. En los treinta y cuarenta se publicaron *Radiografía de la pampa* (1933) del argentino Ezequiel Martínez Estrada, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) del mexicano Samuel Ramos, *Los problemas de la cultura puertorriqueña* (1935) de Emilio S. Belaval, *En torno a una filosofía americana* del mexicano Leopoldo Zea, uno de sus tantos ensayos sobre el tema, y *Este pueblo de América* (1945) del colombiano Germán Arciniegas. Todavía en los cincuenta Octavio Paz –*El laberinto de la soledad* (1950)-, el mencionado Zea –*América como conciencia* (1953)- y el cubano José Lezama Lima –*La expresión americana* (1957)- se ocuparon del tema.

intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (14), es decir, un “sujeto” conformado por una gama de conflictos. La visión de Cornejo Polar nos previene para que en el estudio de la literatura o la dramaturgia latinoamericana o hispanoamericana no caigamos en el espejismo de la identidad y, en cambio, nos fijemos en cómo las contradicciones y luchas características de nuestros pueblos, visibles en su historia, laten en el fondo de sus expresiones artísticas.

Leopoldo Zea, filósofo que estudió a profundidad el problema de la identidad de América Latina a partir de la década de los cuarenta, propuso una ruta de estudio de lo latinoamericano que, me parece, tiene algunos nexos con la visión de Cornejo Polar, en la medida en que presta gran atención a la historia y la condición colonial que hace de las naciones hispanoamericanas caldos de cultivo de identidades en conflicto o territorios cuyos rasgos se definen a partir de luchas por el poder. Me parece que revisar brevemente su interpretación de la historia y la cultura latinoamericana servirá para comprender con mayor profundidad qué es lo que las farsas de las primeras décadas del siglo XX retoman y expresan. Eso no implica que, al analizarlas, pierda de vista su carácter estético y las convierta en un pretexto para hablar de la historia sino que, con esta revisión, será posible clarificar los elementos que se mezclan con la tradición fársica y hacen de estas farsas expresiones estéticas cuyo sentido, en tanto que somos hispanoamericanos, nos interpela directamente.

Para Leopoldo Zea, el sistema colonizador otorga al subcontinente sus particularidades y está en la raíz de las jerarquías y modos de organización de la vida política y cultural de los pueblos colonizados. La jerarquización característica de la Colonia dio origen al añejo sistema de castas en cuya cúspide está el peninsular y, bajo él, el criollo “imitando al padre conquistador y colonizador, tratando de ser como él; pero siempre

dentro del plano de desigualdad, que le viene del hecho de haber nacido en esta América y no en el centro de poder” (Zea: 81). Pese a ejercer su dominio sobre indígenas, negros y mestizos, el criollo tiene un sentimiento de inferioridad respecto al español o lusitano y, aunque termina por expulsarlo, siempre se sentirá desterrado “de los centros de poder y de la cultura” (Zea: 81). Padre del proyecto político conservador, el criollo mantendrá su dependencia respecto a la metrópoli europea de la que provienen sus antepasados¹¹³.

En los escaños de la jerarquía colonial, al criollo sigue el mestizo, “el bastardo de la colonización” en palabras de Zea (81). Éste no encuentra su lugar en la realidad, pues el mundo de su padre es para él ajeno, incluso hosco, y el de su madre, la culpable de ese rechazo, tampoco le es familiar. Desarraigado, el mestizo está obligado a buscarse un lugar en el mundo y por eso pone todas sus esperanzas en el futuro, busca borrar su pasado y transformar por entero su realidad. Aunque opta por el proyecto liberador, el mestizo, como un huérfano desorientado: “decide adoptar otro padre, otra dependencia, a partir de la cual pueda realizarse sin la carga de un pasado que no acepta como propio” (Zea: 82). El mestizo se vuelve entonces hacia las otras naciones civilizadas y entra en un nuevo orden colonial.

Según Zea, la historia de Hispanoamérica es una historia de dependencia disfrazada de la que no se salvan ni conservadores ni liberales: “¿Conservadurismo o liberalismo? ¿Barbarie o civilización? Será la disyuntiva. Disyuntiva que hace referencia a la forma de dependencia que ha de ser adoptada. Y como expresión de esta disyuntiva está la larga

¹¹³ A la luz de estas ideas podemos comprender mejor el proyecto económico y cultural de la Argentina decimonónica, basado en la “importación” de europeos como agentes civilizatorios que terminaría, a menudo, en el fracaso, “en la miserable y desdichada realidad de los «conventillos» porteños” (Gatti: 73) –y que tendría su correlato estético en el grotesco criollo.

guerra civil que azotará a toda Hispanoamérica” (82). Esa guerra fue pródiga en figuras de poder, civiles y militares, que, por su breve estancia en las sillas presidenciales, se tornaban involuntariamente caricaturescas. Al final, el triunfo del liberalismo instauro un orden neocolonial en el que las fuerzas políticas se convierten en guardianas de los intereses extranjeros (Zea: 82) y esta circunstancia convierte a sus representantes en hábiles, y a veces no tanto, oradores que buscan ocultar su naturaleza de administradores de empresas extranjeras. Los políticos, como los conquistadores, están más interesados en repartirse el botín que en hacer patria; sin embargo, al no poder actuar con el descaro de los conquistadores se convierten en especialistas en esconder tras un velo de palabras sus verdaderas intenciones.

Ya sea bajo la forma del presidente, del ministro, del diputado, del dictador, la figura del hombre latinoamericano que ostenta el poder de la *polis* se caracteriza por la contradicción entre su hacer y su decir. Esta contradicción es clave para comprender la figura del político como la apoteosis de este “sujeto” oscilante, quebradizo y preñado por el conflicto que se gestó en los orígenes mismos de la colonización. El político es, como bien lo vio Rodolfo Usigli, un sujeto sin identidad, un gesticulador cuyo gesto es siempre opuesto a su realidad (1979: 202), es decir un actor –que se revela fársico en la medida en que la contradicción entre su hacer y su decir es exagerada. Tal condición caricaturesca se afianza con la volatilidad del poder a causa de las guerras civiles. No es raro, entonces, que sea una figura inspiradora de farsas como *En la luna* de Vicente Huidobro, *La última puerta* de Rodolfo Usigli y *Saverio el cruel* de Roberto Arlt. Exageradas, engrandecidos sus gestos más ridículos, estas figuras tan características de la historia hispanoamericana aparecen en las tres farsas como si se reflejaran en esos espejos que suelen ser tan atractivos en las ferias populares.

En la luna, La última puerta y Saverio el cruel ponen los conflictos característicos de la cultura hispanoamericana en el lenguaje de la larga tradición fársica, la cual, como hemos visto, también se caracteriza por la diferencia, la confrontación de perspectivas del mundo y la re-significación de imágenes. El resultado de este tejido estético de tradiciones son ricos y complejos textos en cuyo seno hay tendencias, discursos e imágenes que se contraponen y, sin embargo, funcionan como organizaciones armónicas.

Capítulo III

¿Un mundo al revés?: farsa a la hispanoamericana en *En la luna* (1934) de Vicente Huidobro

Entre los autores de farsas hispanoamericanas de los años treinta encontramos uno a quien caracterizó su innegable atracción por lo francés y la vanguardia: Vicente Huidobro. Nacido en una noble cuna de Santiago de Chile en 1893, Huidobro prefirió ser poeta a heredar el título de Marqués de Casa Real y pasó en Europa, particularmente en París, la efervescente capital cultural de principios del siglo xx, sus años más fecundos¹¹⁴. No sería extraño, entonces, encontrar que Huidobro –quien escribió buena parte de su obra en el idioma de Molière, fue autor del Creacionismo, su movimiento vanguardista personal, y quien, además, no era dramaturgo¹¹⁵– escribiera una farsa dictada por el ardor de la fiebre de la vanguardia y al cobijo de la última moda parisina (que había hecho del *Ubú rey* de Alfred Jarry una de sus banderas en el ámbito dramático). Tampoco sería extraño esperar que *En la luna*–publicada en Santiago de Chile en 1934, aunque estrenada más de treinta años después¹¹⁶– fuera una farsa sin arraigo alguno en el país o en la historia que la vio nacer. Sin embargo, *En la luna* actualiza la tradición fársica en unas coordenadas geográficas e históricas que, lejos de ser un mero accidente para su constitución estética, le

¹¹⁴ Escribe Gerardo Diego: “Huidobro sentía tan hondo la atracción de París y el arte moderno, que pasa en Montmartre y Montparnasse lo mejor de su juventud y que durante algunos años abandona su idioma natal, para adoptar el francés como lengua más bien esencial, universal o telegráfica, de sus poemas creacionistas” (20). Así, a fines de 1916 se encuentra en la revista *Sic.*, donde se publicaron los *Calligrammes* de Apollinaire, y en 1917 es colaborador de *Nord-Sud*, revista dirigida por el poeta Reverdy en la que colaboran Apollinaire, Tzara, Paul Dermée, Cocteau, Bretón, Aragón y Max Jacob, entre otros (Goic: 38-39).

¹¹⁵ Aunque sí había tenido dos incursiones teatrales previas a *En la luna*. Según señala Barchino, “[s]i bien a Vicente Huidobro se le relaciona fundamentalmente con la creación poética, nunca estuvo desligado de la vida teatral y sus formas de vanguardia”(140) como lo muestra el estreno en Santiago de Chile, cuando él aún no cumplía veinte años, de su comedia *Cuando el amor se vaya*, y, más tarde, la publicación en francés de su no muy lograda *Gilles de Raíz* (1932), su versión del cuento de Barba Azul, muy apreciado por los surrealistas con quienes tuvo cierto nexo (Barchino: 140).

¹¹⁶ René de Costa señala que tardó treinta años en representarse (153) y Barchino precisa que “no se registra su estreno antes de 1961” (141).

brindan todo su sentido, pues el material en que se inspira la obra son las luchas por el poder características de la historia chilena, hispanoamericana y latinoamericana.

La intrínseca teatralidad del escenario político latinoamericano que sirve de inspiración a *En la luna*, farsa que presenta la vertiginosa sucesión de gobernantes en el satélite terrestre, es una moneda de circulación común. A ella nos remite Carlos Montaner en *Las raíces torcidas de América Latina* cuando pregunta: “¿Hay algo más latinoamericano que ese penoso espectáculo de los militares entrando a la casa presidencial con la pistola al cinto y los gobernantes huyendo por la puerta trasera?” (11). Así mismo, sobre la percepción de esa teatralidad se ciernen las apreciaciones de René de Costa, reconocido estudioso de la obra de Huidobro, cuando afirma que el poeta supo llevar perfectamente al escenario dramático su concepción de que la política era “un acontecer algo teatral” (139), más aún, “un espectáculo, un gran guiñol” (153). Ya que el material del que disponía Huidobro pedía a gritos un tratamiento fársico es difícil suponer que hubiera optado por esta tradición estética únicamente para obedecer una moda, sobre todo porque las referencias a la tradición fársica que hay en *En la luna* incluyen expresiones hispánicas tan añejas como el retablo y el entremés. Más bien, pareciera que esta riquísima tradición estética de la risa le salió al encuentro de una manera muy natural, como una posibilidad de rebajamiento del espectáculo político.

Huidobro mismo, pese a haber sido muy crítico con los políticos en el poder y estar más preocupado por la poesía que por la “cosa pública”, siempre tuvo una vena política unida a un gran talento para dar golpes de publicidad espectaculares. Durante su estancia en París, en 1923, escribió un tratado de tono panfletario a favor de la independencia de Irlanda y cuando lo estaba promoviendo fingió ser secuestrado por agentes británicos para llamar la atención de la prensa (Costa: 13,139). De regreso en Chile en 1925, Huidobro

lanzó *Acción*, “diario de purificación nacional”, y sus críticas combativas a ciertos políticos provocaron que fuera golpeado a la entrada de su casa. Como resultado la prensa chilena se solidarizó con él y reconoció su preocupación por su país. Hugo Silva, conocido periodista de la época, escribió, bajo el seudónimo de *Julio César*, al respecto: «Llegó trayendo dentro diez años de Europa, y cuando muchos, todos, lo creían exotizado hasta la médula, indiferente e insensible para todo lo que no fuese Montparnasse, creacionismo, Juan Gris, vimos con maravilla cómo había repuntado en él ya hombre, el brote ignorado del nacionalismo. París nos devolvió a Huidobro tan chileno como jamás lo hubiéramos sospechado» (*loc. cit.* Goic: 50-51). Apenas tres semanas después de su lanzamiento *Acción* fue cerrado por el gobierno provisional que entonces regía Chile y que buscaba integrar un frente único con los más importantes partidos políticos para promover la candidatura de Emiliano Figueroa Larraín¹¹⁷. En respuesta Huidobro publicó el periódico *Reforma*, tribuna desde la cual promovió su poco exitosa candidatura a la presidencia y continuó incomodando a la clase política (Goic: 51, Costa: 143-145).

Crítico de la dependencia latinoamericana a los Estados Unidos, militante del partido comunista desde antes de 1931 hasta 1947¹¹⁸, defensor de la causa republicana durante la guerra civil española, corresponsal de guerra de los Aliados durante la segunda guerra mundial, Huidobro fue un poeta sensible a los acontecimientos históricos de su tiempo y un gran crítico del sistema político latinoamericano (Costa:145-152). Su talante reaccionario, más cercano al anarquismo que al marxismo, se mantuvo hasta los años

¹¹⁷ Sólo dos años después Larraín entregaría el poder a Carlos Ibañez, político y militar, que ocupó el cargo de 1927 a 1931 y de 1952 a 1958 (Costa: 145)

¹¹⁸ “Huidobro fue durante años un militante activo de la causa comunista y defensor de la revolución soviética, pese a que la criticó y se apartó del movimiento comunista en los últimos años de su vida.”(Barchino:140)

cuarenta y a lo largo de su trayectoria artística defendió en muchos de sus artículos la transformación de la sociedad burguesa en una de tipo colectivista¹¹⁹, es decir, en una sociedad utópica caracterizada por la igualdad y la solidaridad (Barchino:140, Pereira: s.p.). Hacia esa utopía política está orientada *En la luna. Pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros*, obra que puede considerarse una suerte de testamento político escrito en el lenguaje de la farsa.

No es extraño que Huidobro haya encauzado sus inquietudes en una tradición estética como la de la farsa, en cuya memoria crece la utopía de un mundo mejor. *En la luna* se revela como heredera de esa tradición porque es una puesta en escena del drama de la renovación de la vida, principalmente, bajo el aspecto del mundo al revés. En la obra ese mundo al revés adquiere dimensiones cósmicas porque es la Luna, y no la Tierra, el espacio dramático en el que se desarrolla la acción. La Tierra viene a ser una suerte de Luna y viceversa –los enamorados selenitas pasean bajo su luz, los perros ladran cuando hay Tierra llena, los astrónomos especulan sobre la existencia de vida en ella y sus habitantes usan expresiones como: “¡Por los cuernos de la tierra!”– (Barchino: 143)¹²⁰.

Ese mundo al revés que se plantea como el marco global de la representación es la nota principal que se acompaña de otras, predilectas de la tradición farsica, con las que se

¹¹⁹ Según Sergio Pereira: “[e]l concepto del colectivismo se aplica al campo de la economía al relacionarse con los medios de producción de propiedad colectiva, pero manteniendo una retribución de tipo salarial, dando a cada uno según el trabajo realizado. Para impedir cualquier asomo de injusticia y desigualdad, Kropotkin amplió el alcance del salario «a cada uno según el trabajo realizado» por «a cada uno según sus fuerzas; a cada uno según sus necesidades». Esta posición de principios libertarios aparece sustentada por calificados anarquistas, entre los cuales figuran Proudhon, Bakunin, Kropotkin.”(s.p.)

¹²⁰ El tópico del mundo al revés a propósito de las relaciones entre la luna y la tierra circulaba ya en la literatura hispanoamericana del siglo XVIII, como lo atestigua un entremés escenificado en un convento de monjas mexicano durante el siglo XVIII y titulado *La cena de Noche Buena*. El personaje principal de la obra es un loco que, mientras espera a sus invitados a la cena, devela la locura del mundo y nos remite a su planeta de origen, la luna, como una tierra de la abundancia, el reverso de la tierra (un mundo al revés), donde nada se desea y todo está de sobra (222). La luna como escenario de conflictos políticos remite a un conjunto de textos cuyo antecedente más remoto es el primero de los dos libros que componen las *Historias verdaderas* de Luciano de Samosata (Sten: 213).

sostiene el tono de la obra. En primer lugar, están los espectáculos de feria que refiere Maese López, el pregonero al que vemos apenas se levanta el telón. Instalado frente a un teatro, Maese López –heredero tanto de los pregoneros, cómicos de feria y titiriteros medievales de la plaza pública, como de los personajes que Cervantes pone en su entremés *El retablo de maravillas* o en la segunda parte de *El Quijote*¹²¹– invita al público a entrar con una perorata digna de su linaje y anuncia su retablo como un espectáculo magnífico que sobrepasa, en mucho, otros espectáculos grotescos y maravillosos antes presentados en su teatro:

Ya no os traigo a la mujer gigante que parecía que iba a coger a Venus y a la Tierra con las manos; ya nos traigo al niño de goma que se daba vueltas como el forro de un paraguas o se viraba como traje viejo, aquel niño que se comía entero a si mismo y doblándose lentamente y abriendo tamaña boca empezaba tragarse por los pies y se digería en presencia del público; ya no os traigo los cuatro puntos cardinales amaestrados diciendo papá y mamá; ni os traigo al hombre aquel que se apretaba el vientre y tocaba con ruidosos gases el himno nacional de su país, ni os traigo el arco-iris cazado en regiones lejanas por mi hermano, el célebre explorador que todos conocéis. Tampoco os traigo al atleta que levantaba en la punta del dedo meñique a toda su numerosa familia, más dos sirvientas de confianza y el perro y el gato de la casa; ya nos traigo a aquel famoso ventrílocuo, ¿recordáis?, que sacaba la voz del bolsillo del más lejano espectador y sólo con la voz le sacaba la cartera o el reloj. (Huidobro: 11-12).

La enumeración de esos espectáculos es una parodia del pregón de feria, una parodia donde las atracciones típicas de esta fiesta popular (gigantes, acróbatas, regurgitadores, animales amaestrados y exóticos, fisicoculturistas, ventrílocuos, etc.) aparecen modeladas por una imaginación grotesca y quimérica que permite que alguien se coma completamente a sí

¹²¹ Véase el episodio del retablo de Maese Pedro, en la segunda parte de *El Quijote*, capítulos XXV y XXVI.

mismo o que los puntos cardinales adquirieran las habilidades de los animales amaestrados. Esta obertura prepara la atmósfera para el anuncio del novedoso espectáculo que ahora presenta Maese López: una obra de títeres, atracción característica del retablo al que apela el pregonero¹²², “fabricados con tal perfección que parecen seres vivos y más que vivos” (12). Huidobro actualiza para la farsa de vanguardia hispanoamericana el tópico de las marionetas, pero no con el *phatos* romántico que reduce a los hombres a fantoches de una voluntad ajena, sino con el de la jocosa alegría carnavalesca.

A partir del “Cuadro II” del primer acto comienza a revelarse que la actualización de la tradición fársica que hay en *En la luna* se orienta por las luchas por el poder características de la historia hispanoamericana y latinoamericana. El resultado es que el drama de la renovación de la vida se transforma en un drama de la renovación de la vida política y son, precisamente, las figuras de diversos actores de este ámbito de la praxis, junto a los discursos que les son afines, los ridiculizados y rebajados en este mundo al revés escénico. La risa literaria cumple aquí la misma función que tenía la risa ritual en las comunidades agrícolas: dirigirse, a través de injurias y burlas, contra las “máximas autoridades de la tierra para obligarlas a renovarse” (cf. Bajtín 1986: 185).

La primera escena de la obra anunciada por Maese López presenta una plaza pública en el momento previo a las elecciones presidenciales. Los guiñoles selenitas esperan a que se reúna el Consejo de los Ancianos, que es el que elige al Presidente, mientras echan vivas por sus candidatos. Entre el pueblo reunido destacan Fifí Fofó y Lulú Lalá, la primera apoya a Martín Martínez; la segunda, a Pedro Pedreros. El ambiente fársico, al que contribuyen tanto los nombres de los personajes, compuestos de parónimos, como su

¹²² Así el Maese Pedro de *El Quijote* pone en escena una obra de títeres a la que se alude como “La libertad de Melisendra” y que es la parodia de un romance español del ciclo seudocarolingio (Haley: s.p.).

caracterización guiñolesca –el tono exagerado, los grandes gestos y la vestimenta convencionalmente teatral, al estilo de la opereta–, alcanza mayor énfasis cuando la seriedad de los procesos políticos es invadida por la venalidad. Y es que cuando los venerables ancianos entran en escena, Fifí Fofó y Lulú Lalá corren a ofrecer sus favores sexuales a cambio del voto que beneficie a su favorito. Los ancianos no dudan ni un instante en exhibir su lujuriosa naturaleza de sátiros. Incluso aquellos con capacidades físicas deficientes y que tendrían dificultades para disfrutar de los placeres de la carne, uno que entra en silla de ruedas y otro en camilla, son tentados por la belleza de las féminas.

En esta operación de rebajamiento, de poner la carne sobre la racionalidad, moderación y templanza que deberían dominar los procesos de la *polis*, se actualiza la tradición fársica pero de una manera que debe matizarse. En la vieja farsa, tanto la antigua como la medieval e incluso la renacentista, la carnalidad era un acercamiento al principio corporal festivo, al cuerpo fecundo que come, bebe y se aparea (un principio muy claro en las figuras de los sátiros, por ejemplo); en la farsa de Huidobro, en cambio, la carnalidad es un arma de la sátira moderna. Y esto quiere decir que la risa imbuida en ella ha perdido, en buena medida, esa capacidad de evocar el gran cuerpo terrestre que renace¹²³, o la vitalidad de los procesos corporales humanos, y que, únicamente, ha permanecido una capacidad de la risa para rebajar, no en su sentido topográfico original, sino en un sentido aniquilador. La sátira moderna es la risa castigadora y es la que aparece aquí. Con todo, este tipo de risa recupera su carácter fársico, renovador, gracias a que ese es el sentido de la obra.

¹²³ Este giro tuvo sus orígenes en el Renacimiento, según Bajtín: “Esto constituye el drama original del principio material y corporal en la literatura del Renacimiento: el cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular” (1987: 27).

La sátira domina el cuadro. Y si primero se dirige contra el Consejo de los Ancianos, figuras escénicas de los llamados líderes morales de la política, enseguida dirige sus dardos a los candidatos, que intentan sobornarse unos a otros para que retiren su candidatura, y, después, a los partidarios cuya simpatía se orienta por los rumores que ora hacen ganador a uno de los candidatos, ora a otro. Así, en menos de lo que un hombre cualquiera es declarado presidente, don Juan Juanes pasa de ser una nulidad absoluta, un pobre infeliz que sería incapaz de escribir una carta a su familia a un hombre excelente, magnífico, un ser superior, un súper-hombre (Huidobro: 26-27).

En el cuadro III, donde el presidente electo da su primer discurso, el tono satírico cambia por uno paródico¹²⁴. Aquí no es la actitud corrupta y acomodaticia de los actores políticos el objeto de burla, sino aquellos géneros que se les asocian, como el himno¹²⁵ y los discursos. La parodia se ceba contra el tono de “retórica hueca” (Barchino: 144) de esos géneros, sus fórmulas gastadas y tópicos manidos, entre los que se encuentran la caracterización de los gobernantes como héroes, su desmesurado amor a la patria, la preocupación de los políticos por mejorar las condiciones del pueblo, su incorruptibilidad, etc. El autor acude al absurdo para redondear el efecto paródico, por ejemplo, cuando el discurso del Delegado reduce a la nada la riqueza de los “salvadores de la patria” como una manera de defenderse contra las voces que piden pan y trabajo:

¹²⁴ A diferencia de la sátira cuyo blanco es siempre extratextual, la parodia siempre se remite a otros textos o discursos. Sergio Pereira capta muy bien este carácter referencial de la parodia cuando apunta que “[l]a marca de degradación del discurso del Delegado del Consejo de los Ancianos en el Cuadro III del Acto Primero, está lograda sobre la base de la intercalación de textos parafraseados de carácter patriótico (el Himno de Yungay) y de arenga reaccionaria” (s.p.)

¹²⁵ Por ejemplo, entre el discurso de uno de los delegados aparecen intercalados los versos del coro de un himno chileno del siglo XIX muy conocido (el himno a la victoria de Yungay): “Señores, *cantemos la magna gloria del inmenso triunfo tan marcial* que la patria ha obtenido con la elección de este grandísimo ciudadano” (Huidobro: 30, véase también Dublé: 186).

¿Y qué es, señores, un automóvil? Un ataúd con ruedas y que anda solo, que anda tan rápido que nos impide ver el paisaje y las mujeres hermosas [...]. ¿Qué es un palacio? Una casa un poco más grande que las otras. ¿Qué es comer bien? Aumentar las probabilidades de una indigestión. ¿Y por eso tanto alboroto? ¿Qué poseen tierras? ¿Y qué es la tierra? La palabra misma lo dice: tierra, polvo, señores, polvo y nada más que polvo, y cuando llueve, barro. Eso es todo. Parece mentira que semejantes pequeñeces puedan despertar ambiciones espúreas [*sic*] en ciertas conciencias extraviadas. (Huidobro: 31)

Hay una voluntad de desenmascarar con la parodia de estos discursos, una voluntad que se comprende mejor cuando tomamos en cuenta la concepción que el autor tenía sobre el uso del lenguaje en la política. En una entrevista de 1941 concedida a Carlos Vattier, Huidobro declaraba: «[l]a política es el arte de mentir, camuflar, falsificar, ensuciar la vida, comprar y vender conciencias, especular sobre ideas que no se comprenden y opiniones que suben y bajan en un termómetro de saliva» (*loc. cit.* Costa: 151). Huidobro capta en el aire el doblez del discurso político que se extiende por toda Hispanoamérica y que Octavio Paz atribuye a una urgencia por vestir con ropas modernas, liberales y democráticas, un sistema social que no era sino la supervivencia del antiguo régimen colonial. El resultado de este proceso de ocultamiento fue que “[l]a mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente” (Paz: 134). *En la luna* tiene el tino y la sagacidad de desnudar esa mentira y presentar los discursos de los políticos “como máscaras retóricas que disimulan el verdadero significado de los enunciados, que se refiere siempre a las relaciones de poder” (Dublé: 186).

La parodia del discurso político alcanza su apoteosis cuando don Juan Juanes, el presidente de la Luna, toma la tribuna y empieza una grotesca jerigonza que revela el deseo de oscurecer sus intenciones tras un velo de palabras que se mezclan, superponen y confunden. Matías Barchino ha hecho notar que esas “prodigiosas composiciones de

palabras” son una continuación de la creatividad lingüística empleada por Huidobro en sus poemas (144), pero yo pienso que, además, son otra de las maneras en que el autor actualiza la tradición fársica. Si antes del siglo XX el grotesco que caracteriza esta tradición se expresaba como una mezcla entre seres de diversos reinos (el humano, el animal, el vegetal), en este siglo, en que el lenguaje ocupó los reflectores de los ámbitos teórico y artístico, el grotesco aterriza en las palabras mismas. Ahora son los límites entre las palabras los que se borran para dar lugar a términos cuyos sentidos se funden:

Señores y conciudadanos: La patria en solemífadados momentos me elijusna para directar sus destídalos y salvantiscar sus princimientos y legicipios sacropanzos. No me ofuspantan los bochingarios que parlantrigan y especusafian con el hambrurio de los hambrípedos. No me ofuspantan los revoltarios, los infiternos, descontifechos que amotibomban al poputracion. No me ofuspantan los sesandigos, los miserpientos, los complotudios. La patria me clamacita y yo acucorro a su servitidion cual buen patrófago, porque la patria es el prinmístino sentimestable de un coramento bien nastingado. (Huidobro: 32)

Con este peculiar uso del grotesco se exagera la oscuridad del discurso político, pero, al mismo tiempo, se le desenmascara. A través de palabras como “patrófago” se revelan las verdaderas intenciones de don Juan Juanes y las figuras que lo apoyan: comerse a la patria¹²⁶, unas intenciones no muy lejanas de las del régimen colonialista. Don Juan Juanes es la imagen artística de una figura característica de la política hispanoamericana que ya sea en la forma del Presidente, del Dictador, del General, etc. concentra el poder en su persona

¹²⁶ Comer es una de las imágenes grotescas por excelencia en la medida en que al comer el cuerpo se funde con el mundo que lo rodea, este acto muestra que el cuerpo no es un ente cerrado sino abierto y susceptible de fundirse y confundirse con lo que le rodea (cf. Bajtín 1987: 30). En la estética grotesca y carnavalesca los intestinos son el órgano con el que los hombres entran en alegre comunión con el mundo, devorándolo; son un órgano asociado a la imagen del banquete y garante de la vida. A un nivel macrocósmico, la imagen de los intestinos es la imagen de la tierra devoradora de cadáveres (la cual es, a un tiempo, la tierra engendradora de nueva vida).

y es el “Jefe con la boca henchida de fórmulas legales y patrióticas” (Paz: 134). Es él quien aquí se satiriza, es su discurso el parodiado y son sus intenciones las que aparecen desnudas gracias a la alquimia de la farsa.

Como anoté líneas arriba, la parodia nació con la estética grotesca y siempre ha estado presente en la tradición fársica. Cabe anotar, sin embargo, que en este proceso de actualización de la tradición fársica, la parodia, como la sátira, también se transforma y si en la farsa antigua, medieval y renacentista aparece como degradación topográfica, como acercamiento al cuerpo terrestre y humano que invita a la renovación fecunda, en la farsa moderna pierde su sentido regenerador. Como anota Bajtín, “[l]a parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora. Por eso la parodia como género y la degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria” (1987: 26). Cabe tener en mente esas diferencias para comprender en qué términos se actualiza la tradición fársica en Hispanoamérica.

El primer acto de *En la luna* cierra con un cuadro de tono satírico donde el recién constituido ministerio se reúne para discutir los problemas financieros de la nación, a los que dan soluciones tan absurdas como pagar a los empleados públicos con el dinero proveniente de empeñar sus propios relojes o dictar leyes que prohíban la miseria para acabar con los miserables. La reunión es interrumpida por el prefecto de la policía, quien lleva preso a un revolucionario, un propagandista del colectivismo a quien todos los ministros se apresuran a tildar de loco, sembrador del caos y disociador del orden humano (41). El colectivista revira: “[l]os disociadores son Uds. Uds son los sembradores del caos, de la mentira, de la injusticia, de la muerte, la miseria y el dolor”(41). Simultáneamente a este desplazamiento del foco de la obra de los gobernantes a los gobernados inconformes,

hay un súbito cambio en su estética, que pasa de la farsa al realismo social, de una perspectiva donde todo es rebajado a través de la risa, a la seriedad.

Sobre este choque de estéticas al interior de la obra ya han reflexionado René de Costa y Matias Barchino quienes señalan que Huidobro es heredero tanto de Jarry e Ionesco como del realismo social de Brecht y Piscator, aunque sin el talento del primero. La reunión de estéticas tan diversas –por un lado el creacionismo que, como todas las vanguardias, pugna por la total autonomía de la obra de arte y, por otro, el teatro político que no se puede concebir sin la noción de arte comprometido– produce, como veremos más adelante, una fractura en el tejido estético y la solidez de la obra. Al respecto Barchino anota: “[p]odemos pensar que el propósito de Huidobro con esta obra era practicar en la lengua española un teatro de tipo político que no renunciara a las conquistas expresivas de las vanguardias. Quizá en esa ambición de mezclar líneas que se pueden considerar antitéticas esté la máxima apuesta y el relativo fracaso de esta obra” (142). Por su parte, de Costa apunta que *En la luna* “no sale de ser una pieza de los treinta, demasiado dogmática en lo que toca a su misión social” (Costa: 158). Mas, pese a esa deficiencia, *En la luna*, como reconocen ambos autores, posee grandes aciertos.

En el segundo acto el tono es otra vez el de la risa fársica. Dos imágenes nos recuerdan que estamos en un mundo al revés escénico, la primera es una parodia de esa frase hecha según la cual una persona con muchas responsabilidades carga al mundo sobre sus espaldas, ésta aparece reformulada en boca del Presidente, quien se queja de llevar el peso de “toda la luna” sobre sus espaldas. La segunda imagen aparece en una parodia del discurso romántico, cuando el Presidente refiere su paseo, la noche anterior, con Fifi Fofó en el parque del Palacio “mirando la Tierra rodeada de estrellas en el cielo” (Huidobro: 59). Pero ese mundo al revés no abarca únicamente el orden cósmico. Una de las escenas

muestra a Zutano en la sala del Consejo de Ministros pidiéndole al Ministro de finanzas que le devuelva la cartera que le ha robado en el tranvía porque es un recuerdo de familia. Cuando el Presidente y los ministros felicitan calurosamente al Ministro por sus dotes como carterista, los lectores/ espectadores nos damos cuenta de que el mundo al revés se expresa también en el trastorno de la ética de los ministros. Como señala Eduardo Thomas Dublé, “los personajes de *En la luna* carecen por completo de problemas de conciencia, lo que en su caso se justifica por el hecho de habitar un espacio lunar, fundamentado en el tópico del «mundo al revés», que legitima cualquier acto, sin importar su absurdidad o lo aberrante que sea” (181-182).

En el segundo acto el autor profundiza en la sátira hacia la ineptitud con que los ministerios de gobierno suelen resolver los problemas financieros de las naciones. Ya que la consigna de “los grandes autores de economía” es “hacer correr el dinero”, al Ministro de finanzas se le ocurre la absurda idea de declarar “la mendicidad obligatoria” para todos los selenitas. Transcribo aquí la explicación que hace a los otros ministros sobre la manera en que funcionará esa ley:

¿Aún no ven Uds. mi solución? Piensen un poco. No es tan difícil. Somos todos mendigos...mi colega don Rodrigo Rodríguez da una moneda a un limosnero cualquiera, ése se la da a otro, el otro me la da a mí, yo se la doy a mi colega don Gonzalo González, pongo por ejemplo o a otro, a don Domingo Domínguez o al primero que encuentre por la calle; éste se la da a don Ramiro Ramírez, éste se la da a otro mendigo, el cual la da a otro, y así sucesivamente, etc., etc., etc. El dinero corre, va corriendo, va dando vueltas, no se estanca... (Huidobro: 62)

Cuando todos están felicitando al Ministro de finanzas por su genial idea, la sala es asaltada por los militares que llevan desenvainadas sus espadas de juguete y aprehenden al

Presidente y sus ministros. Se trata de un golpe de estado orquestado por el Coronel Sotavento.

Apenas Sotavento se ha sentado en el sillón presidencial, pide que se anuncie al pueblo “una era de prosperidad para nuestra amada patria, etc., etc., etc.” (Huidobro: 64). Se trata de una evidente parodia de los discursos de toma de posesión que no bien ha terminado cuando los marinos, al mando del Almirante Estribor, entran a la sala de la presidencia. Para alivio del, ahora, General Sotavento, no buscan derrocarlo sino sólo “compartir la pesada carga” del gobierno del país (Huidobro: 68). Con el objetivo de fijar el histórico momento los dos militares piden un fotógrafo y mientras se están tomando la foto se oyen las voces del pueblo pidiendo pan. Sotavento pregunta qué se puede hacer con esos miserables, Estribor advierte sobre los peligros de la miseria y como no hay ni un céntimo en las arcas de la nación propone, muy al estilo del anterior Ministro de finanzas, “obligar a todos los ciudadanos a ponerse desde hoy mismo a fabricar dinero” (Huidobro: 70). El estilo para la resolución de los problemas financieros de la nación selenita es tan semejante al del régimen anterior que cuando el Capitán Poliedro menciona que han hallado el proyecto de mendicidad universal del Ministro de finanzas, los dos nuevos dirigentes, Sotavento y Estribor, se muestran muy interesados en estudiarlo.

Los primeros en dar los exagerados parabienes al nuevo gobierno son Fifí Fofó, Lulú Lalá y don Fulano de tal. Ni tarda ni perezosa, Fifí Fofó declara su amor a Sotavento. A estas alturas de la obra la figura de Fifó Fofó –quien ha sido amante de uno de los candidatos y luego del Presidente, don Juan Juanes– bien podría interpretarse como un símbolo fársico de la patria selenita, cuanto más porque al enterarse de que no es sólo Sotavento el nuevo presidente sino también Estribor, decide compartir su amor con los dos.

FIFÍ FOFÓ

¿Cómo? ¿Qué dices? ¿No eres tú solo el presidente?

SOTAVENTO

No, en este instante el país tiene dos presidentes.

FIFÍ FOFÓ

Entonces, amor mío, compartirás también con el almirante el amor que te ofrezco.

Compartiré entre los dos mi corazón, que será tuyo hasta la muerte. (73)

Aunque sí comparten el amor de Fifi Fofó, Sotavento y Estribor no quieren compartir el poder y resuelven decidir quién será el nuevo presidente a través de un juego en el que resulta ganador Sotavento.

En el penúltimo acto hay una escena absolutamente fársica en que se ejecuta la ley de mendicidad. En una avenida de la ciudad un mendigo pide limosna, Sotavento le da una moneda y luego se pone a su lado con la mano extendida, el mendigo se la devuelve y éste se la pasa a otro personaje y éste a otro, luego el mendigo se levanta, pone una moneda en la mano de Sotavento y sale de escena, todos los personajes hacen, uno a uno, lo mismo y van saliendo del escenario. El último cuadro muestra un escenario dividido en cuatro cuartos, dos arriba y dos abajo, donde se encienden luces sucesivas que muestran diferentes grupos de conspiradores preparando sus golpes contra el gobierno para diferentes horas del día siguiente.

El tercer acto es un desfile de sublevaciones. Primero se sublevan los bomberos, con Grifoto a la cabeza, y obligan al general Sotavento a dimitir. No bien Grifoto ocupa el poder cuando se subleva el sindicato de dentistas y lo obligan a renunciar; pero Piorril, el representante de los dentistas, no puede acomodarse en el sillón presidencial porque, al mando de la Señorita Remington, ahora son las dactilógrafas quienes toman el Palacio de Gobierno. La Señorita Remington apenas dura unos segundos en el poder, pues es

asesinada cuando se asoma al balcón a saludar al pueblo. Enseguida, los sastres toman el Palacio comandados por Permanganato.

La vertiginosa sucesión de los fantoches fársicos en el poder parece haber sido una sátira a la situación política de Chile, país que, como señala Frank Dauster, “entre el establecimiento de una república parlamentaria en 1891 y la constitución de 1925 tuvo ciento veinte gabinetes y quinientos ministros” (195). Las cosas no mejoraron después, como señala Dublé en “*En la luna* de Vicente Huidobro: creacionismo y referencialidad”, la transición entre la década de los veinte y los treinta también estuvo marcada por un clima de inestabilidad política en el que la obra de Huidobro encontró una clara fuente de inspiración:

el acontecer nacional chileno de fines de la década del 20 y comienzos de la del 30 presenta hechos que constituyen, con toda evidencia, referentes de la obra *En la luna*: La renuncia de Carlos Ibáñez a la presidencia el año 1931, ante los movimientos sociales en su contra; el posterior derrocamiento, en 1932, de Juan Esteban Montero, el mandatario electo que le sucedió, por el pronunciamiento socialista comandado por Marmaduke Grove; el caos social y económico que no logran controlar las dos Juntas de Gobierno instauradas por el régimen socialista, y el consecuente llamado a elecciones, en las que triunfó finalmente Arturo Alessandri. Todos estos sucesos, inmediatamente anteriores a la publicación de esta pieza, se encontraban en la experiencia del receptor chileno, que no podía dejar de relacionarlos con el mundo representado en la obra, al que necesariamente debía interpretar como una sátira política. También es pertinente considerar la referencialidad de esta pieza a todo el anárquico movimiento político y económico chileno durante la década de 1920, que culminó en los acontecimientos mencionados anteriormente. (179)

Al tener en cuenta ese contexto histórico cobra un especial tono irónico el anuncio de Maese López al inicio de la obra: “[v]eréis algo que no ha pasado nunca en ninguna parte, ni pasará jamás en parte alguna. Y los que digan que esto ha pasado o podría pasar en

nuestro planeta, mienten y me calumnian a mi y calumnian a nuestra Luna” (Huidobro: 12). Al parecer, el diálogo de Maese López fue concebido por el autor como un claro guiño al espectador chileno de la época.

Junto a la sátira, la ironía tiene un papel importante en el tercer acto. Irónico es que al principio de este desfile de sublevaciones el Prefecto de la policía le anuncie al general Sotavento que “[e]l orden reina en las ciudades y los campos”(Huidobro: 83). También lo es que el general Sotavento, quien llegó a la presidencia al usurpar el poder por la fuerza y obligó a don Juan Juanes a escribir su renuncia, reclame cuando los bomberos toman el palacio: “¿Me deponen Uds.? ¿Van Uds. a deponer a un Presidente?”(Huidobro 92) y, enseguida, sea obligado a redactar su dimisión. Esta es una ironía que avanza con un ritmo de espiral ascendente, porque casi enseguida es Grifoto, el jefe de los bomberos, quien reclama a los dentistas “¿Os atrevéis a levantar la mano contra vuestro Presidente?” (Huidobro: 97).

No faltan en este acto los otros tonos de la risa fársica: la parodia, que modela los discursos de los sucesivos gobernantes, y el absurdo, en cuyo registro se apuntala el mundo al revés. La lógica de este mundo vuelto de cabeza se revela, por ejemplo, en la escena en que una madre acude ante el general Sotavento para que castigue a su hija porque se ha casado por amor, y no por interés, o aquella en que un hombre es apresado por dejarse robar el reloj (Huidobro: 85-86). Es absurda también, como la de los ministerios anteriores, la lógica con que el jefe de los bomberos pretende mejorar la salud en las provincias del norte: “[q]ue fusilen a todos los enfermos. Así el estado de salubridad de esas provincias será un modelo para todo el mundo civilizado” (Huidobro: 95) –por este tipo de escenas Huidobro es considerado un claro antecedente del teatro absurdista hispanoamericano (Barchino: 148). El mundo al revés alcanza su punto más álgido en este acto con el

coronamiento del bufón de la corte, el hipnotizador. Irónicamente, es el propio líder de los sastres quien crea las condiciones de su derrocamiento a manos del bufón Nadir, a quien libera de la cárcel para que sea su fiel sirviente.

Nadir, quien en un acto anterior había sido aprehendido por detener un tranvía con sus artes hipnóticas, es liberado por Permanganato y declarado Gran Visir. Temeroso de que su mandato sea tan corto como el de sus predecesores, Permanganato precisa que este bufón con talentos especiales lo ayude a controlar a sus enemigos y súbditos –pues, en vista de que la Presidencia de la República “no infunde suficiente respeto” (Huidobro: 104), el líder de los sastres ha decidido proclamarse rey. Afuera del Palacio, se oyen las voces del pueblo, que sigue pidiendo pan y cuando el rey Permanganato I se asoma al balcón, es abucheado y la multitud pide su muerte. Permanganato decide tomar cartas en el asunto y le dicta a su Secretario un decreto que sienta las bases de una teocracia: “[p]or decreto oficial se declara que la persona del rey es sagrada, el rey representa a Dios, es ungido por Dios, es designado y elegido directamente por la voluntad divina” (Huidobro: 105).

Sólo un momento después el Ujier anuncia que se han sublevado los cojos y los relojeros, Permanganato ordena que los dejen pasar y le pide a Nadir ejecutar sus artes. Los cojos entran primero y, enseguida, son paralizados por Nadir. Cuando los relojeros entran se avergüenzan de haberse sublevado: no sabían que ahora un rey ocupaba el poder. De pronto, Nadir hipnotiza a los sastres por equivocación y, cayendo en la cuenta de su poder, comienza a hipnotizar a todos. Los sastres, los cojos, los relojeros y el mismo rey quedan hechizados y bajo su dominio.

HIPNOTIZADOR

Me habría pasado de tonto...Ahora yo soy el rey. Señores, miradme bien. (Todos le miran con los ojos clavados y las bocas abiertas).

Yo soy el rey Permanganato I ¿Habéis oído? (Nadie se mueve). Y ese que está ahí (señala a Permanganato), ese es el Hipnotizador, o sea, el Gran Visir. Os ordeno que así nos veáis hasta que mi voluntad no desee otra cosa. Y tú, Permanganato, te verás gran visir y me verás Permanganato. Esta es mi orden. Yo soy tú y tú eres yo...Esta es mi orden...Podéis despertar. (Huidobro: 109)

Resulta muy irónico que esta escena, donde el bufón impone su voluntad a la corte, suceda casi inmediatamente a la declaración de Permanganato de que él era rey por voluntad divina. Para sentirse más cómodo, el Hipnotizador cambia su nombre por el de su Gran Visir, es decir adopta su propio nombre, y en vez de Permanganato I toma el nombre de Nadir I. Fifi Fofó no tarda en aparecer para confesarle su amor y se convierte en la reina Zenit.

El tercer acto es, como hemos visto, una sucesión de coronamientos y destronamientos donde los fantoches selenitas apenas tienen el poder cuando éste les es arrebatado. La situación termina cuando el más grande de todos los fantoches se corona como el rey. Como apunta René de Costa: “[d]e golpe en golpe, el país de *En la luna* retrocede hasta el más bajo y ridículo estado una vez que un bufón de corte se apodera del gobierno y se hace coronar como Nadir I” (Huidobro: 158). Tanto en esa sucesión de coronamientos y destronamientos de los diferentes fantoches, como en la imagen final del bufón coronado (el hipnotizador), *En la luna* delata su afiliación a la tradición dramática carnalizada –es decir, la tradición fársica–. Esto se debe a que lleva al terreno escénico aquella que, a decir de Bajtín, fue la acción carnavalesca más importante: “*la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval*” (Bajtín, *Problemas* 181).

Como podemos recordar, el rey del carnaval solía ser un esclavo o sirviente, como en las saturnales romanas, o un bufón, como en el carnaval medieval, dos papeles que el hipnotizador de *En la luna* cumple al dedillo.

Pero si en la vieja farsa esas figuras bufonescas eran una manifestación de la estética festiva, si eran figuras que instalaban el ambiente universal de plaza pública, en una farsa moderna como *En la luna*, el carácter festivo del esclavo bufón se diluye en la sátira del sistema político; con todo, conserva parte de su fuerza renovadora porque gracias al derrocamiento del rey Nadir I es posible el surgimiento de un mundo nuevo que se fundamenta en los principios del colectivismo.

El cuarto acto inicia con un cuadro donde se presenta el reino de Nadir I como una teocracia. Los sacerdotes oran fervorosamente al Archisol para que los obreros sean “trabajadores serios, sumisos, resignados”, para que “tengan el alma noble para soportar el hambre, el frío, la miseria en silencio” (Huidobro: 115). Este es un cuadro donde el tono de la farsa decae y se impone la seriedad del realismo social que denuncia la explotación de la clase obrera, la misma perspectiva domina el siguiente cuadro, donde se escenifica una reunión de estudiantes. Pero aunque el tono se vuelve serio, el hilo de la trama sigue siendo el de la renovación del mundo:

CIRIO

La verdad es que nos ha tocado vivir una época terriblemente torturada. La época del gran cambio, amigos, del gran cambio...

PLAUSO

Todo está en crisis, todo se revisa. Los jóvenes de nuestra generación no creemos en nada de lo que hemos recibido en herencia. Hay que construir nuevas verdades.

ASTRA

O nuevas mentiras. El hombre es el eterno engañado. Vivimos entre fantasmas, rodeados de nuestros propios fantasmas.

PLAUSO

El camino hacia la verdad está lleno de fantasmas, que vamos matando a medida que avanzamos.

CIRIO

Hay que construir un mundo nuevo. Esta es nuestra verdad. Cada época trae su verdad, o sea, una realidad en la cual se apoya. El mundo viejo se derrumba, está podrido, huele a cadáver. (Huidobro 120)

El diálogo sigue en un tono pesimista y triste, cuando los estudiantes se preguntan si hay una esperanza aparece el obrero con un discurso de tono panfletario: “[y]o soy la esperanza. ¿Quién habla de pesimismo, de desaliento? A la batalla muchachos. Yo soy el futuro. Ha llegado mi momento, ha llegado mi día. A la batalla [...]. Yo soy el obrero, yo soy el hombre nuevo, el hombre que habéis mantenido al margen de la vida y que también tiene su palabra que decir” (Huidobro: 129). En este acto el ritmo y tono de la obra se derrumba porque el compromiso político se pone por encima de la su organización estética. Pero el siguiente cuadro, el III, recupera el tono y el ritmo perdidos al mismo tiempo que *En la luna* alcanza su clímax.

Hay una fiesta en el Palacio Real, los reyes, Nadir y Zenit, y la corte asisten a la representación de una obra titulada “En la tierra”, que es presentada de la siguiente manera:

RECITADOR

Excelsas majestades, señoras y señores: La pieza que tengo el alto honor de presentaros se llama “En la tierra” y no necesito deciros que ella está basada en un absurdo, tal es el suponer que la Tierra está habitada por seres vivientes, con alma y cuerpo, con razón y consciencia, con gestos y palabras como nosotros. Sólo un poeta podía imaginar semejante absurdo: ¡Ja ja ja!¿De qué no son capaces estos poetas para pasar el tiempo?

Sobre la base de un absurdo pueden crearse todos los absurdos que se quiera. (Huidobro: 135)

Con la representación de esta obra al interior de *En la luna*, que es también una representación ofrecida en un teatro selenita, se crea un juego de espejos fársicos donde las imágenes aparecen “deformadas” por el absurdo. Si al principio de la obra la Luna se constituye simbólicamente como un espejo de la Tierra –símbolo al que, además, el astro se presta– ahora, al interior de la obra, la Tierra es el espejo de la Luna (cf. Saldes 102). *En la luna* se revela, de pronto, como una casa de los espejos, como una atracción de feria que pertenece al mismo universo de los otros espectáculos que Maese López rememoraba al inicio de la obra.

“En la tierra” es una obrita metateatral de naturaleza plenamente grotesca, cuyos reyes, Nortedur e Hidraulía son herederos directos del Ubú rey de Jarry. En clara parodia del discurso épico, para el cual el noble linaje de los guerreros era de suma importancia, Nortedur da noticia de su ilustre ascendencia:

NORTESUR

Soy el nieto de mi abuelo, mi abuelo Ubú Magno, el inolvidable rey Ubu, que por un pequeño defecto de la lengua gritaba: ¡Miedra! cuando tenía que usar ciertas palabras substanciales y sustanciosas. Mi abuelo poseía el don de las finanzas, y supo enriquecerse. Tenía una cabeza de financista sin igual, tenía nariz de financista, tenía hígado de financista, tenía zapatos de financista, tenía riñones de financista, tenía guantes de financista. ¡Tarántulas! Yo seguiré sus pasos. Mi pueblo me adora, mi pueblo me idolatra. (Huidobro 137)

Muy en el estilo de la estética grotesca, las cualidades del abuelo de Nortedur, que no son en manera alguna épicas sino por completo burguesas, se unen a los órganos de su cuerpo y

a los elementos de su vestuario. El grotesco alcanza su mayor expresión en la caracterización de la reina Hidraulia quien se define por su mal olor y el anormal volumen de su cuerpo, tan parecida es a una vaca que el rey le ha asignado un potrero para pastar:

HIDRAULIA

Vuestro rostro de moneda que yo contemplo avara y que me trae tal suma de recuerdos. ¿Por qué está disgustado?

NORTESUR

Porque oléis mal señora. Vuestra mamajestad no se ha lavado los pies desde hace cinco meses.

HIDRAULIA

Os equivocáis, señor mío, me los lavo cada dos meses.

NORTESUR

Reina Hidraulia, tenéis miedo al agua. También debo deciros que vuestra mamajestad ha engordado como una vaca. Podríais nutrirnos con vuestro propia leche y sus derivados, mantequilla, quesos y langostas.

HIDRAULIA

Realmente, estoy un tantico gruesa. Pero ¿qué importa si soy vuestra Hidraulia, la sirena de vuestros sueños, con los cabellos al diapasón?

NORTESUR

¡Tarántulas! ¿De mis sueños o de mis pesadillas? Además, debo deciros que no me obedecéis. He dicho a vuestra mamajestad que puede pastar en aquel potrero y no en el otro, ¿por qué saltáis los alambres y pastáis donde os da la gana?

HIDRAULIA

Condición femenina, coquetería; ya sabéis, amamos lo prohibido. (Huidobro: 139)

Tanto en la palabra favorita del abuelo de Nortedur como en la caracterización de la reina Hidraulia se evocan los elementos en descomposición (los malos olores) que en la estética grotesca remiten a los desechos y, por tanto, a la renovación de la vida. También la imagen de la reina Hidraulia como una vaca de grandes y nutritivas mamas, de ahí el apelativo de “mamajestad” que le confiere Nortedur, es un símbolo que remite a la fecundidad de la vida

y la abundancia, a un banquete compuesto por leche, mantequilla, quesos y langostas. Aunque éstas no son imágenes persistentes en la obra de Huidobro –como no lo son en ninguna de las farsas modernas, que tenían en la mira imágenes y tópicos distintos a los de la renovación de la vida material– es importante señalar la presencia de este estrato estético, debilitado pero latente.

A la reina Hidraulía, evocación de la Madre Ubú, también la define su carácter olvidadizo. La reina ha olvidado que ese mismo día debía dar a luz al heredero, un acto muy importante para la estabilidad política del país, puesto que sería el pretexto ideal para hacer una gran fiesta de tres días y, así, calmar el descontento del pueblo. Y es que el pueblo gobernado por Nortedur, como el que gobierna Nadir, también tiene hambre. Y como su par selenita, Nortedur también se caracteriza por su talento despótico que se pone de manifiesto en su respuesta a los reclamos del pueblo: “[c]uando yo tengo hambre, como. Pues que les den pan” (Huidobro: 143), en una línea que recuerda la respuesta que, se rumora, dio la reina María Antonieta cuando el pueblo parisino pedía pan: “¡Que coman pasteles!”. Nortedur, además, hace gala de la maestría en sus conocimientos como financista cuando busca doblar los impuestos a su miserable pueblo y, ante la respuesta de que ellos preferirían suicidarse antes que pagarlos, propone triplicar los impuestos a los muertos; otra de sus grandes ideas, donde parece deslizarse una sátira hacia los gobiernos latinoamericanos, es vender dos millones de hectáreas, de las dos millones doscientas mil que componen el país, a dos potencias extranjeras y quedarse con un territorio muy reducido, todo con tal de llenar las arcas del reino de oro.

“En la tierra” hereda de la saga de Jarry no sólo el tipo de personajes sino también el tono satírico y la voluntad de revelar la falta de sentido moral de los hombres poderosos. El padre Ubú, fanteoche guiñolesco como los personajes de “En la tierra” y *En la luna*, es

una máscara hiperbólica, entre otras cosas, “de la grosería del poder, de la violencia gratuita que genera y de la miseria moral de quienes lo ejercen” (Bermúdez: 57). Pero no es una máscara cuya intención sea ocultar sino una máscara que exagera lo que hay en el alma, por eso es, valga la paradoja, una máscara desenmascaradora.

En la sala del palacio de la Luna, el rey Nadir no está muy cómodo con el espejo que ve en escena y le pide al Gran Visir que aprese al autor en cuanto salga de ahí. Mientras tanto, en la tierra, Nortedur escucha el clamor del pueblo, que pide un orden nuevo basado en la justicia y la igualdad, sin inmutarse. El pueblo se amotina y pide la cabeza del nieto de Ubú, su chambelán le aconseja no dar su cabeza sino alguna otra parte de su cuerpo, un brazo, o de su vestimenta, un zapato. Al final, la turba asalta el palacio de Nortedur y, al mismo tiempo, otra turba asalta la sala del palacio de la Luna. Se desata entonces una gresca universal que desdibuja los límites entre un escenario y otro. Nortedur cae antes que Nadir, quien, acorralado, confiesa no ser el verdadero rey sino un usurpador. Se escuchan voces que piden hacer albóndigas a ambos reyes, en una clara rememoración del tópico del banquete en las escenas de la renovación de la vida. El rey y la reina de la Luna huyen hacia la platea y rompen los límites entre escenario y realidad, pero los colectivistas les dan alcance y los devuelven a la escena, con lo que se cumple el derrocamiento del bufón, necesario para la renovación de la vida.

Este es un cuadro riquísimo que actualiza las imágenes fársicas del final a palos y el banquete. El final a palos es una imagen del enterramiento y, por tanto, de la renovación del mundo; es una tunda carnavalesca –alegre, puesto que anuncia el final de un mundo y el advenimiento de uno nuevo– que cumple la misma función que las injurias y las groserías de la risa ritual (Cf. Bajtín 1987: 182, 238). Es muy revelador que, en este caso, la tunda vaya ligada con la imagen de “hacer albóndigas” a los reyes. Mi interpretación es que las

imágenes se encadenan según la lógica de enterrar para renovar: azotar a los reyes que mantenían un régimen de hambre, enterrarlos, para que surja un nuevo orden donde impere la abundancia y ellos sean uno de los “platos” festivos (esta imagen puede comprenderse mejor si se revisa la farsa del siglo XVIII *El entremés de los carneros*, donde claramente se alude a la panza como una tumba)¹²⁷.

Además, el cuarto y último acto muestra la complejidad en la estructura de *En la luna*, la cual se descompone en tres niveles dramáticos. El primero es el de la obra, *En la luna*, cuyo autor es Huidobro; este primer nivel contiene otro al que corresponde la obra homónima de Maese López y, finalmente, este segundo nivel contiene un tercero al que corresponde la obra “En la tierra”. Como apunta Dublé:

La representación del guiñol *En la tierra* en la corte del Rey Nadir I y la Reina Zenit actualiza el motivo del “teatro en el teatro” que ya había sido incorporado en la escena inicial por la intervención de Maese López, que presenta la obra *En la luna* en su calidad de figura del autor ficticio. La estructura especular que crea en la pieza este recurso establece en ella tres niveles de mimesis: uno teatral, correspondiente a Maese López, el autor ficticio; otro metateatral, el de la historia desarrollada en la pieza; y otro metateatral de tercer grado, que es el del guiñol *En la tierra*. (Dublé: 181)

Este recurso del teatro dentro del teatro, que Pirandello llevó a su máxima altura, iba muy bien con el espíritu vanguardista que buscaba romper la ilusión de realidad de la gastada estética naturalista-costumbrista. Para Erminio Neglia, el uso de esta técnica muestra la

¹²⁷ Una imagen que sigue la misma lógica es la que se halla en una revista de 1915 –*El país de los cartones. Desastre financiero cómico-satírico-bailable, en un acto, dividido en tres cuartos* de los mexicanos Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Ahí uno de los personajes, Pancracia, dice: “¿Cree usted que haya en el mundo algo más sabroso que comerse los hígados de un monarca o de un presidente, condimentados con pólvora y petróleo?”. Un gendarme la interroga: “¿De manera que para usted la política representa el menú de un restaurant?” y ella, muy fresca, responde: “Sí, señor. Todo lo aprovecho. Digo...menos los sesos; que es lo único que no se puede comer de los políticos”, el gendarme inquiera la razón y ella le hace saber que es: “Porque no los tienen. Están vacíos.” (*loc. cit.* María y Campos: 187)

influencia de Pirandello en la escritura dramática de Vicente Huidobro (279); dicha afirmación queda confirmada porque en el último acto de la obra las marionetas se vuelven rebeldes ante su autor, Maese López. Las marionetas bailan y festejan el triunfo colectivista al ritmo de “La santa espina”¹²⁸ y el autor tiene que pedir la ayuda de Colorín Colorado para que ponga fin a la obra. Pirandello, quien fue un dramaturgo muy influyente en el teatro hispanoamericano, sentó los precedentes de la autonomía de los personajes respecto a sus autores; pero cabe hacer notar que la obra de Huidobro está signada por una risa alegre que surge de la renovación de la vida política, mientras que en los *Seis personajes en busca de un autor*, como hemos visto antes, domina el humor y la tragedia de las marionetas.

Tanto en la estructura metateatral de la obra como en la rebeldía de las marionetas hay una voluntad de romper con el teatro mimético y esa misma postura se advierte cuando los reyes, en su intento de escapar, invaden el espacio de las butacas. En palabras de Neglia “Huidobro «profana» el sagrado recinto del público que el telón delimita” (279). Con esta transgresión la obra de Huidobro se inscribe plenamente en el teatro de vanguardia, que encontró en la cuarta pared otra manera de romper la ilusión de realidad del teatro realista y costumbrista. Como señala Miquel Edo:

[u]no de los caballos de batalla del «malestar del teatro» era la cuarta pared: toda la dramaturgia europea pugnaba por romper la separación que el muro transparente creaba entre escena y público, a causa, por un lado, de una especie de mala consciencia sobre el *status* al que se relegaba al espectador, marginado al silencio y la oscuridad y, por otro, de cierto inconformismo ante los límites dentro de los cuales el escenario encorsetaba al género. De ahí que desde el cambio de siglo se viese recitar a los actores en los pasillos de la platea, en los palcos o en vestíbulo, o en varios sitios a la vez, cuando no en las gradas de

¹²⁸ Sardana típica de la zarzuela en Cataluña que fue prohibida durante las dictaduras de Primo de Rivera (1923-1930) y Francisco Franco (1936-1975)

un circo rodeadas de avalanchas de gente o en un escenario diminuto al mismo nivel de unas pocas filas de butacas (124-125).

Aunque la ruptura de la cuarta pared también puede leerse desde otra perspectiva en las obras que actualizan la tradición fársica. Ya que dicha tradición tiene origen en el ambiente de fiesta pública universal, donde esa pared era inexistente, podría decirse que esas transgresiones son una especie de recuerdos fugaces, o más bien, de relámpagos de ese ambiente festivo originario que, como muchas otras imágenes, se abren paso en las actualizaciones de la farsa. Al romperse la pared, el autor busca incluir a los espectadores en la celebración del derrocamiento del bufón y el triunfo de la vida, busca instaurar, aunque sea de una manera muy débil el ambiente de fiesta universal en el que no había espectadores.

Ya en la farsa griega existieron esos momentos en que se buscaba revivir el ambiente de fiesta universal a propósito de la crítica política. Durante la parábasis, o intermedio digresivo de las farsas, el coro se despojaba de sus máscaras y reclamaba “el derecho de ofrecer al Estado buenos consejos” (Handley: 413), era común que en esos momentos donde se rompía la cuarta pared el coro interpelara al público sobre asuntos de carácter político, a veces ajenos a las obras, y escarneciera a los gobernantes y las personas importantes, mencionadas o no en la escena, las cuales, frecuentemente, se encontraban en las gradas (Castillo: 159). Las burlas y las críticas de los dramaturgos griegos hacia los altos jerarcas pueden leerse, igual que las de *En la luna*, como huellas escénicas de la risa ritual dirigida a las más altas autoridades de la tierra para obligarlas a renovarse.

Es evidente, pues, que *En la luna* es una actualización de la tradición fársica y sus diferentes estratos históricos. En su composición hay rastros de las antiguas imágenes y

ritos de la tradición grotesca; aunque diluidos y debilitados por la vena satírica de la modernidad. Su poética se ajusta al drama cómico o de la renovación de la vida y no es otro el fin por el cual el mundo que se pone en escena es un mundo al revés, carnavalizado. Pero este drama cómico se asienta en unas coordenadas de actualización muy precisas, las de Chile e Hispanoamérica, y eso hace que el drama no sea ya el de la renovación de la vida material, lo que correspondería a una visión del mundo agrícola, sino de la renovación de un solo aspecto de la vida. Y puesto que las luchas por el poder han sido la característica principal de la historia hispanoamericana, el aspecto del que se ocupa es la política. Por eso en *En la luna* el drama cómico se expresa en los términos de una renovación de la vida política. Todo la risa que hay en la obra se orienta a injuriar y desenmascarar a las más altas autoridades de Chile e Hispanoamérica, aunque no haya menciones ni referencias precisas, como un modo de conjurar la renovación política. No es otra la función de los fantoches de “En la tierra” ni tampoco de los que hay en *En la luna*. En este sentido podría decirse que la obra de Huidobro cumple con creces con lo que Bajtín llama “la verdadera función del grotesco”, es decir, con liberar al hombre de las ideas convencionales (en este caso sobre el poder y los poderosos) y, desde ahí, permitir que surjan nuevas posibilidades de ser (1987: 50).

Capítulo IV

De dioses, ministros y salas de espera: farsa a la hispanoamericana en *La última puerta* (1934-1936) de Rodolfo Usigli

A Rodolfo Usigli (1905-1979) difícilmente se le podría atribuir la francofilia y pasión por la vanguardia de Vicente Huidobro; al contrario, pasó a la historia como uno de los fundadores del teatro nacional mexicano y como un acerbo crítico del yugo extranjero en la escena¹²⁹ –especialmente de la dicción española y el monopolio de los empresarios peninsulares, fenómenos que hacían del teatro mexicano, todavía en la década de 1930, una colonia (Usigli 1996: 178). En un autor tan preocupado por reivindicar el teatro nacional sería raro encontrar una obra que fuera el producto de la importación de una moda extranjera; *La última puerta*, por el contrario, es una farsa a la mexicana que tiende puentes con las imágenes artísticas, satíricas en su mayoría, de la clase política en Hispanoamérica y, como *En la luna*, también es una farsa que aspira a la renovación de la vida política.

Igual que Vicente Huidobro, Usigli no fue ajeno a la política, aunque su participación fuera más lejana, discreta y llegara casi como la recompensa de una carrera caracterizada por el esfuerzo. Los orígenes del mexicano, a diferencia del chileno, fueron humildes y tuvo que trabajar muy duro para ganarse un lugar en el México post revolucionario. Comenzó como “extra” en el antiguo Teatro Colón –espacio dedicado al teatro de revista, uno de los géneros fársicos que para entonces, 1916, estaba en su apogeo-

¹²⁹De ahí que a pesar de reconocer los méritos del Teatro Ulises, el proyecto cosmopolita de los Contemporáneos, Usigli protestara pues “no era estrictamente nacionalista porque no montaba obras nacionales” (Beardsell: 14). Según Swansey “[n]o podría afirmarse que la suya fuera la primera cruzada nacionalista contra el teatro peninsular o contra el teatro extranjero en general, pero sí que ha servido como piedra de toque para futuros rechazos de obras extranjeras a las que se ha percibido como amenazas para el desarrollo del teatro netamente mexicano”(59).

después fue cronista y entrevistador de teatro, dio clases sobre la materia en la escuela de verano de la Universidad Nacional, trabajó en el Departamento de Radio de la Secretaría de Educación Pública, dirigió el Teatro Hidalgo y ocupó la cátedra de composición dramática en la Universidad Nacional, donde se forjaron desde Luisa Josefina Hernández hasta Jorge Ibarguengoitia. A finales de los años treinta la carrera del dramaturgo se mezcló con la política, cuando lo nombraron jefe de prensa del gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas¹³⁰. Desde este puesto se proyectó a la diplomacia: en 1944 se integró al cuerpo diplomático mexicano en París; después, entre 1956 y 1961, fue ministro plenipotenciario en Beirut, Líbano, y entre 1961 y 1971, embajador en Oslo, Noruega (Beardsell: 17-19). Sus cargos delatan un vínculo con los cenáculos en el poder y si primero se le tuvo por un vocero del régimen cardenista¹³¹, tiempo después el mismo Usigli se encargó de mostrar su simpatía por presidentes como Luis Echeverría, exalumno suyo, a quien dedicara la obra *¡Buenos días, señor Presidente!* (1972) y Gustavo Díaz Ordaz, cuya versión de la masacre en Tlatelolco respaldaría por completo (Beardsell: 29; Pacheco: 11, 16).

Pese a esos estrechos nexos con el poder, Usigli escribió un teatro político cuya vena crítica e intención de llevar a la escena hechos de su tiempo debe mucho a la revista, género popular entre cuyos telones comenzó su carrera y al que, años después, reconoció como el antecedente de un teatro legítimo (Usigli 1979: 501)¹³². Entre sus obras de corte

¹³⁰ Usigli renunció después de seis meses porque quería publicar y llevar a la escena sus comedias impolíticas (Beardsell: 31).

¹³¹ Sin embargo, como señala Peter Beardsell: “él no controlaba sus movimientos, y sus nombramientos podían ser interpretados ya fuera como el honorable reconocimiento de su prestigio y talento o como un conveniente exilio para impedirle que causara problemas en su patria. Su designación en París a mediados de los años cuarenta puede ser vista como una oportunidad que él recibió con agrado, pero los nombramientos en Beirut y en Oslo durante los años cincuenta y sesenta deben inevitablemente parecernos como lustreros de virtual destierro”(32).

¹³² Según anota Bruce Swansey, “[e]n el umbral que se extiende entre 1925 y 1931, el teatro de revista puede haber alimentado la imaginación del joven Usigli debido a la politización de ese tipo de teatro y al interés del

político destacan aquella que lo consagro como dramaturgo, *El gesticulador* (1947), así como las por él llamadas obras “impolíticas”: las tres comedias¹³³ –*Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1935) y *Estado de secreto* (1935)–, la fantasía *Un día de estos...* (1953) y, por supuesto, la farsa *La última puerta*, donde el dramaturgo retoma a los tipos de sus comedias, el ministro y el político parásito, que habían nacido inspirados en el régimen de Plutarco Elias Calles¹³⁴.

Ya sea como el calificativo de una comedia, una farsa o una fantasía, “impolítica” es un adjetivo que juega con un intencionado equívoco e invita a la ironía; como explica Peter Beardsell: “[e]l término impolítica, que irónicamente describe a cinco de esas obras, saca ventaja de un doble significado: «apolítico» e «indiscreto» o «descortés». El prefijo negativo intenta negar la pertinencia literal a la política mexicana mientras que en realidad atrae la atención hacia ella. Simultáneamente, hay una alusión a la cualidad indiscreta y descortés derivada de las actitudes políticas mostradas en la obra.” (36). “Impolítica” es, pues, un término que advierte contra una filiación realista de las obras y, al mismo tiempo, las inscribe en el marco de la estética de la risa. Las obras impolíticas no son “copias” de la realidad política mexicana, por muchas alusiones que presenten, sino una estilización

autor por no dejar fuera de los escenarios «cultos» la realidad del momento en un entrecruzamiento de «alta» y «baja» culturas”(Swansey: 64). Y es que la revista fue el primero de los géneros en reivindicar una suerte de nacionalismo, en la medida que puso en escena a los tipos y el lenguaje de la calle, como señala Swansey, “[a] diferencia de la zarzuela, en la que de algún modo se inspira, la revista afirma los valores culturales propios oponiéndolos a los extranjeros. Tal es el caso del lenguaje, por ejemplo, terreno en el que la revista afirma orgullosamente el castellano mexicano, explotando sus giros, localismos y el doble sentido de su humor, liberando la escena del castellano peninsular, que hasta entonces era considerado el idioma escénico” (Swansey: 68). Por estas razones no sería raro que este género, del que el mismo Salvador Novo, tan cosmopolita, se atrevió a escribir una pieza, hayan inspirado la imaginación de Usigli.

¹³³ De acuerdo con José Emilio Pacheco: “[l]as primeras obras significativas de Usigli son las tres «Comedias impolíticas» que hoy pueden verse como productos de un «intelectual orgánico» del cardenismo en su disputa con el general Calles «jefe Máximo» de la Revolución” (11). No es extraño, entonces, que esas comedias no fueran publicadas ni puestas en escena hasta 1963, cuando aparecieron en el primer tomo del *Teatro completo* de Usigli.

¹³⁴ En *Noche de estío* aparecen en escena los tipos del ciclo político: el general, el ministro y el político parásito (Swansey: 60).

estética, marcada por diferentes tonos de la risa; de entre ellas, *La última puerta* es la que más se aleja de la escena realista. Es una farsa moderna que lleva el antiguo *pathos* de la renovación de la vida a la política, en ese sentido es muy parecida a *En la luna*, sin embargo, el tono es distinto, es menos festivo y más ligado al espíritu de la risa de los tiempos; con todo, *La última puerta*, como veremos, no deja de revelar en su composición estratos de la antigua tradición fársica.

La renovación de la vida política se da en escena a propósito de la antesala, un fenómeno cuyo auge en México Usigli atribuye al caos posrevolucionario:

Ante la urgencia petitoria, abrumadora, de un pueblo todavía en desorden y caos, pasadas las batallas a sangre y fuego, redimida la angustia nacional por la Constitución de 1917, los gobiernos revolucionarios adoptaron un arma nueva, que era a la vez ofensiva y defensiva, para poner coto y muralla a la esperanza desenfrenada, desesperada, del pueblo. Inventaron, en suma, o por lo menos perfeccionaron, la antesala. Emporio e imperio de la esperanza y de la angustia, especie de anticrisol que reducía laboriosamente los sueños de oro a polvo de cobre y de amargura. Los pretendientes llegaban como caballos de carrera triunfadores y se marchaban como caballos de pica, pero no cedieron ni se dieron por vencidos. A la defensa y el ataque del gobierno opusieron una tenaz espera, se diplomaron, por decirlo así, de profesionales expertos en la antesala, de doctores antesalistas *cum laude* (1979: 429).

La “Antesala para «La última puerta»” de Usigli ofrece, con ese mismo toque irónico con el que describe el fenómeno, anécdotas del colorido mundo de la burocracia posrevolucionaria: ministros que decían recibir a partir de las doce de la noche y dejaban a los solicitantes esperando mientras ellos se iban de juerga con las actrices del teatro de revista (428-429); la huida de Adolfo de la Huerta, cuando era ministro de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, acosado por un tremendo “enjambre peticionario” (429); el, al

parecer, atento oído con que José Vasconcelos escuchaba las peticiones para, enseguida, hacérselas anotar a uno de sus secretarios –y tal vez, olvidarlas (430). Usigli mismo hizo antesalas y ahí, “un día de 1934, en el propio campo de batalla”(432), comenzó a escribir *La última puerta* mientras esperaba ser recibido por Eduardo Vasconcelos –descrito en la dedicatoria de la obra como el “único ministro que en México recibe a los pretendientes” (1963: 404). El dramaturgo continuó la escritura de la obra en New Haven, en 1936, por disciplina y porque al releer el primer cuadro se dio cuenta que “el problema y la pequeña farsa seguían vivos” (1979: 432). Según anota Usigli, la farsa se publicó por primera vez en la revista *Siempre!* y aunque hubo un proyecto de puesta en escena dirigido por Seki Sano, como demuestran las fotografías que acompañaron esa primera publicación (1979: 432), la obra no llegó a presentarse en vida del autor. Sólo hasta 1973 Alejandro Usigli dirigió la obra escrita por su padre en la Primera Temporada del Teatro Popular realizada en la Ciudad de México¹³⁵.

La farsa de Usigli se compone de dos actos, el primero se abre con una escena en la que El Mozo abre lentamente las ventanas de los balcones de una espaciosa sala de espera, sacude aquí y allá mientras se entretiene con los acontecimientos de la calle y sólo sale de su plácida distracción porque advierte la presencia del Periodista, quien en esta primera escena se mantiene invisible a los ojos del público. Entre ellos se establece un diálogo salpicado por tonos que van desde lo cómico jocoso hasta el absurdo:

El mozo. —¿Cómo ha entrado usted aquí?

La voz del periodista.—Por la puerta.

¹³⁵ Participaron como actrices Argentina Casas y Etna Pavón –madre y hermana del director– (Nota anónima en *Latin American Theatre Review*. Vol. 07, No. 1. Fall 1973).

El mozo.—(*Soberbio.*) Es que no tiene usted derecho alguno. La entrada aquí está prohibida, excepción hecha de las horas de audiencia.

La voz del periodista. —¿Es usted soltero?

El mozo.—Salga usted inmediatamente de aquí.

La voz del periodista.—Eso quiere decir que es casado. ¡Esplendido! ¿Tiene usted niños?

El mozo.—Le he dicho que salga de aquí.

La voz del periodista.—Eso quiere decir que no los tiene. Bien. Voy a proponerle algo. Una casita ideal para marido y mujer, sala comedor, recámara, baño y hangar, por nada.

El mozo. —¿Cómo?

La voz del periodista.—(*Siempre muy rápida.*) Es la que rifa la fábrica de cerveza Ducal. ¡Una ganga! Si es usted bueno y me da el informe que deseo, yo le daré el boleto premiado.

El mozo. —¿Ya se hizo la rifa?

La voz del periodista.—No, pero cuando se haga, el boleto premiado será este.

El mozo. —¡Hum!

La voz del periodista.—Si no quiere usted...

El mozo.—Espere. ¿Qué información desea?

La voz del periodista.—Una muy sencilla. ¿Existe el señor ministro? (Usigli 1963: 405-406)

La pregunta es, por decirlo de alguna manera, el sosia paródico de una de las grandes preguntas que se ha formulado occidente: ¿existe Dios? Pero la forma de esa interrogante, surgida en el sacro altar de la teología y escrita por doctos eruditos de la Iglesia como Santo Tomás de Aquino, se traslada al espacio del criado –porque eso es el ministerio en los momentos previos al diario ajeteo-. Formulada por un periodista, la pregunta adquiere tintes bufonescos y su hondo calado se aprecia cuando consideramos que pone en juego una equivalencia entre Dios y el ministro.

La ecuación no es nada extraña en un pueblo de raíces teocráticas que, según apunta Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, ha mantenido vivo “el arquetipo religioso-

político de los antiguos mexicanos” (297)¹³⁶. No es otro el arquetipo latente tras las figuras de Antonio López de Santa Ana, Sebastián Lerdo de Tejada, Benito Juárez y Porfirio Díaz (cuatro emblemas del presidencialismo), así como tras la figura de Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo de la Revolución que manejó los hilos del poder durante diez años que marcaron la incipiente madurez de Usigli (1924-1934). La muy mexicana costumbre de sacralizar a los gobernantes, incluso al límite de la deificación, es el trasfondo cultural en el que está inspirada la micro-parodia, “¿existe el señor ministro?”, que Usigli instaló en el corazón mismo de su farsa.

Puede leerse como un acto de carnavalización que el autor arrebate al campo semántico de lo sacro la pregunta por lo divino para encumbrar a uno de los pequeños dioses de la política mexicana. Esta parodia sutil inscribe a *La última puerta* en el linaje de aquellas obras que en la aurora de la farsa tomaron la métrica, el lenguaje y los términos del mito y la tragedia para dar cuenta de las aventuras de los dioses y criaturas más bufos. La jugada básica de la farsa: hablar de lo pequeño, de los bufones, del cuerpo en términos de lo grande, de los dioses, de los héroes, del espíritu se actualiza en la pregunta bufonesca que indaga sobre la existencia del Ministro. Aquí también, como veremos más adelante, la parodia, aunque en unos términos más discretos que las exuberantes farsas de antaño, busca rebajar para renovar, enterrar para hacer renacer. Vuelvo ahora al desarrollo de la obra.

La pregunta del periodista pone en alerta al mozo quien le pide acercarse y bajar la voz porque en el otro extremo del edificio hay una estación de radio con un micrófono muy sensible. Como toda cuestión delicada, ésta amerita discreción. O al menos así sería en una

¹³⁶ Paz anota que “[a] pesar de que la Conquista española destruyó el mundo indígena y construyó sobre sus restos otro distinto, entre la antigua sociedad y el nuevo orden hispánico se tendió un hilo indivisible de continuidad: el hilo de la dominación. Ese hilo no se ha roto: los virreyes españoles y los presidentes mexicanos son los sucesores de los tlatoanis aztecas” (297).

obra de tono serio. Pero en este pequeño universo fársico la pregunta va a ser tratada con las torceduras del cuchicheo, del secreto mal guardado y del chisme; un chisme, incluso, nacional, pues si el periodista va tras la nota sobre la existencia del Ministro es porque hay un público ávido de enterarse: “ninguno de los asesinatos recientes, ningún evento deportivo, aunque tomen parte en él atletas de nuestro país, ningún divorcio, ninguna sección humorística, ninguna estafa, atraen ni apasionan ya al público. El único enigma que le impide dormir es éste: ¿Existe o no el señor Ministro?” (Usigli, 1963: 406). Este panorama de cotilleo a gran escala exige del mozo una agudeza parecida a la del viejo *servus callidus*. Merced a ésta, empieza a darle la vuelta a las palabras del periodista: “¿No podría usted precisar su pregunta, hacerla menos vaga?” (Usigli, 1963: 407), lo reta. Ahí comienza un duelo entre la ansiedad del periodista por obtener su nota y la escurridiza lógica del criado.

Este mano a mano entre El periodista y El mozo puede leerse como una continuación de la parodia inscrita en la pregunta bufonesca. Así como Santo Tomás de Aquino resuelve en su *Suma Teológica* la cuestión de la existencia de Dios con el rigor y la tenacidad de la lógica aristotélica, en *La última puerta* el periodista también busca ese sólido resguardo y se empeña en demostrar la existencia del ente –es decir, el Ministro- a partir de uno de sus accidentes: si tiene o no una amiga. Tres mujeres visitan al Ministro, dice El mozo, pero ninguna es su amiga porque una es su madre, la otra su hermana y la que lo visita por las noches, su mujer. Aunque El periodista no ha obtenido la respuesta deseada, la cuestión parece resuelta: si tiene accidentes –una madre, una hermana, una mujer-, el ente existe. Pero El mozo, como los antiguos tontos de la tradición fársica, toma a risa las leyes de la lógica y desacredita por completo el argumento del periodista:

El periodista.—Pero, en fin, tiene madre, hermana, mujer, ¿no es eso?

El mozo.—Sí.

El periodista.—Tal vez tiene hasta hijos. Entonces, existe; podemos afirmar que existe y que tiene una familia. ¿Estamos de acuerdo?

El periodista.—Luego existe.

El mozo.—Estamos de acuerdo en que tiene una familia. Eso ya es otra cosa. Yo no lo juraría.

El periodista. —¡Oh! En fin, ¿cuántas veces lo ha visto usted?

El mozo. —¿Yo? Ninguna.

El periodista.—No es posible.

El mozo.—Las personas que vienen aquí ponen su nombre y sus peticiones en un papelito como éste. Yo recibo todos los papeles y los arreglo por orden alfabético para entretenerme un poco; después los barajo, y como quedan, los paso al señor secretario particular. No vuelvo a saber más de ellos. A veces, cuando algún nombre me desagrada lo elimino – gentes que se llaman como cosas, por ejemplo, no pueden ser gentes. A esas no las anuncio nunca.

El periodista. —Pero, en fin, usted lo ve entrar y salir.

El mozo.—No, no me interesa. Si acaso entra –observe usted que no lo aseguro- entra cuando yo estoy arreglando los papeles por orden alfabético, y no me gusta que me distraigan. Si acaso sale –observe usted que tampoco lo afirmo- sale cuando yo estoy leyendo el periódico o haciendo algo así. (Usigli 1963: 408)

La parodia alcanza, así, el límite del absurdo¹³⁷, un tono que, junto a la sátira, el humor y la ironía conforma este universo anclado en la estética de la risa. Además, desde aquí comienza ya a dibujarse la sátira a la burocracia que el autor mantendrá a lo largo de toda la obra. Recordemos que la colonización exigió un sistema burocrático amplio para manejar la

¹³⁷ Habría que distinguir entre este tono absurdo como una puntada que rompe con la lógica, con lo racional y el teatro del absurdo, que trata de llevar a la escena la vida del hombre como un acontecimiento carente de razón, un acontecimiento absurdo. Ambos, el tono y la poética del teatro del absurdo se encuentran en la obra de Usigli.

complejidad de los Virreinos y heredó a las Repúblicas una intrincada red de burócratas. En el caso mexicano, ese sistema aunado a la deificación de los gobernantes, dificultó el acceso a las figuras de poder, como nos lo recuerdan las, en apariencia, inocentes acciones del mozo a la hora de ordenar y desordenar los papeles de los solicitantes.

A este intercambio inicial entre El periodista y El mozo le sucede un desfile de personajes caricaturescos¹³⁸. Las primeras figuras que aparecen en escena son los burócratas que trabajan en la oficina: La señorita Lola, la coqueta y arribista secretaria del Ministro que busca conquistarlos con sus vestidos y, ante sus inútiles tentativas, sin ellos; El joven empleado que no trabaja; La señorita Bertha, la secretaria del secretario del Secretario –apelativo que recibe como una obvia sátira a la excesiva burocratización del Estado; y, finalmente, El Secretario Particular. La holgazanería y la ineficiencia de estos burócratas son patentes, por ejemplo, en las escenas donde vemos que el trabajo principal de las secretarias consiste en retocarse el maquillaje y el peinado para conquistar a El Secretario Particular. Para Usigli tanto el sistema de la antesala como la burocracia son las dos caras del caos posrevolucionario:

Los improvisados ministros, sus improvisados secretarios, sus improvisados jefes de departamento y de sección, sus improvisados oficiales primeros, segundos, terceros, cuartos, quintos, etcétera, y sus improvisados mozos y ujieres, de flamantes uniformes,

¹³⁸ Este desfile evoca el entremés de figuras de los siglos de oro español, género que Eugenio Asensio, en su imprescindible *Itinerario del entremés*, caracterizó como: “una procesión de deformidades sociales, de extravagancias morales o intelectuales. Las figuras comparecen ante el satírico o encarnación de la sátira – juez, examinador, médico, casamentero, vendedor de fantásticas mercaderías, o cualquier otra profesión que brinde un pretexto para el constante desfile-, gesticulan un momento, alzan la voz, replican a la ironía o acusación del personaje central que glosa y comenta: luego desaparecen para dejar el puesto a otra nueva figura que viene pisándoles los talones” (80-81). Pero en la farsa de Usigli, la presencia del moralista o satírico característica del entremés de figuras ha desaparecido, los personajes simplemente desfilan frente al espectador dibujados con el pincel satírico de la perspectiva autoral.

pasaban la mayor parte del tiempo haciendo y atendiendo recomendaciones para empleos. Las antecámaras y los corredores escurrían, chorreaban pretendientes. Así como en el Renacimiento todo los habitantes de Italia eran pintores a imagen de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, y llegó a no saberse cuándo pararía aquella fiebre pictórica y en qué nuevas maravillas, todo el mundo era o quería ser burócrata en México. (Usigli 1979: 322)

La sátira con que se dibuja a la clase burocrática se entretiene con el absurdo de la pregunta sobre la existencia del Ministro. En estas escenas satíricas dedicadas a los burócratas, la bufonesca cuestión aparece otra vez ahí donde el autor recrea lo que en otro lugar llama, con elegante sorna, “un espíritu de conversación” que flota “en el ámbito de toda oficina pública” (1979: 323): el chismorreo. El mozo, prendado aún de la promesa de la casa que le ofreciera el periodista, le pregunta a La señorita Lola sobre las señas del Ministro, ella le contesta que nunca le ha visto la cara e incluso, jugando con su indiferencia –pues el Ministro no repara ni en sus trajes ni en sus perfumes–, le confiesa no saber si es él quien no existe o es ella la que no existe.

El sonido de una puerta que se cierra es la señal que El secretario particular interpreta como la llegada del Ministro, aunque ni los personajes ni el público ven nada; entonces El secretario particular hace pasar a la sala a las personas que ese día esperan ver al Ministro para solicitarle algún favor. La escenografía cambia y el telón de balconería es sustituido por una sala con pinturas muralistas. Los solicitantes desfilan lentamente ante el espectador: un vagabundo, un hombre silencioso, un profesor, un inventor, un escritor, un pintor, un poeta, un escultor, una señora vieja, un aviador, un hombre gordo, un espía, un joven y una joven.

Un grupo de estudiantes entra al final a la sala de espera, pero es el primero en ocupar el foco de la escena. Con un pincel rebosante de tinta satírica, el autor pinta a los

estudiantes como un grupo de zoquetes monomaniacos obsesionados con protestar por las más absurdas causas. Nos enteramos de esto porque ese día han olvidado el motivo que los lleva a la sala y El secretario particular tiene que recordarles todos los motivos de la semana pasada:

El secretario particular.—[...] El lunes pasado protestaron ustedes por el excesivo número de clases; el martes, por la destitución del profesor Zeda; el miércoles, por el corte del traje a cuadros del profesor de silencio de su facultad, porque era un traje chillón; el jueves, después de una deliberación interesantísima, por la reposición del profesor Zeda en su cátedra; el viernes, por la apertura del nuevo salón de cinematógrafo; el sábado, descanso, por observarse entre ustedes la semana inglesa; ayer, lunes, por la excesiva longitud del tiempo diurno en el estío; hoy...ustedes dirán. (Usigli 1963: 413)

La protesta de ese día es porque tienen demasiadas horas libres y es tan ineficaz que culmina con el delicado aplauso del secretario. Entonces los estudiantes hacen mutis y el desfile continúa con personajes que exhiben sin cortapisas su vanidad, su vanagloria, su pereza y apatía. Así, cuando el foco de la escena pasa de los estudiantes al profesor y al vagabundo nos enteramos de que el profesor, quien le enseñó sus primeras letras al Ministro, va a pedir que le cumpla su sueño: una estatua suya, “de cuerpo entero, de pie, con un libro cerrado debajo del brazo derecho y otro abierto en la mano izquierda, extendida” (Usigli 1963: 414). Vista de manera aislada, la sátira de esta farsa parece reducirse a burla; pero no debemos perder de vista que esa risa burlona está orquestada por el *pathos* fársico de la renovación de la vida¹³⁹, como más adelante veremos.

¹³⁹ En contraste, la sátira carnavalesca nacida de la visión agrícola del mundo tiene un sentido universal, abarca a todos los hombres y suele estar ligada de manera inmediata con imágenes de la renovación del cosmos. Por ejemplo, en las sátiras menipeas de Luciano mejor conocidas como “diálogos de los muertos”, la sátira es una burla dirigida a todos los hombres, de ahí su carácter universal, los cuales, sin importar que tanto

La sátira echa mano de otros tonos de la risa, como la ironía, en diálogos como el que se suscita entre el escultor y el pintor, un par de vanidosos figurones cuya contradicción entre el decir y el obrar es más que patente. Uno de ellos se permite un chiste que, para un personaje que hace antesala, se revela como una tremenda impostura:

El pintor.—[...]¿Cuánto vas a pedirle al señor Ministro por su busto?

El escultor.—Cinco mil. ¿Y tú?

El pintor.—Yo quiero hacerle un retrato grande de diez mil. Te advierto que es él quien me ha mandado llamar.

El escultor.—Igual que a mí. Yo no me ofrezco nunca a los poderosos. ¿Te acuerdas de aquel otro Ministro?

El pintor. —¿El que dicen que era rubio? Sí.

El escultor.—Un día le dije: Usted es momentáneamente, adjetivamente, el señor Ministro. Yo, en cambio, soy sustantivamente el escultor Arkel. (Usigli 1963: 415)

El escultor proclama una supremacía del arte sobre la política que su presencia en esa sala desmiente por completo. El autor hace gala de un humor agudo en el que se reúnen distintos registros de la risa: por un lado, la ironía en la que el escultor Arkel incurre de manera involuntaria y con la que el autor abre un espacio para reír del que ríe; por otro, la sátira a los artistas “oficiales”, coptados por el régimen, así como la burla a la supuesta independencia del arte.

Después el foco lo ocupa el inventor, un advenedizo en el mundo de la cultura que se empeña en pertenecer al círculo integrado por el escritor, el escultor y el pintor. También la vanidad es su pecado y su mayor gloria es que está ahí para venderle al Ministro un prodigioso autómatas que se desempeña como un excelente secretario particular o, incluso,

honor, gloria, fama y fortuna hayan tenido en vida, son devorados por los intestinos de la tierra y llegan al inframundo despojados de sus antiguas condiciones y en un completo estado de igualdad.

como un ministro. La imagen del Ministro como autómatas ya se anunciaba en el diálogo inicial entre El mozo y El periodista, cuando el tonto listo apuntaba: “Ya ve usted. Los pobres ministros son así: no tienen señas particulares ni amigas, ni siquiera sombra. No ven, no huelen, no oyen; se convierten, en suma, en cadáveres ambulantes” (Usigli 1963: 408). Esa figura del Ministro como un autómatas sin señas particulares es paralela a su nebulosa existencia, a la que abonan un rumor que circula en la sala de espera (un periódico paga quinientos pesos a quien proporcione el dato más interesante sobre su persona) y los vagos recuerdos de uno de los solicitantes que fue su compañero de infancia y no lo conoció sino como un ejemplo a seguir —es decir, como un esquema de buen comportamiento. Como es visible, el absurdo aparece en distintos momentos de la obra.

La pregunta sobre la existencia del Ministro conduce a una de las escenas más hilarantes de *La última puerta*: un diputado muy pagado de sí aparece en escena; exige, como buen político mexicano, ser recibido en el acto y rehúsa sentarse¹⁴⁰, sólo anuncia que la Cámara de Diputados le ha encomendado una misión secreta (que se muere por anunciar al público). Todos en la sala están seguros de que el Ministro lo recibirá enseguida y comienzan a darle recados hasta que colman su paciencia.

El diputado.—(*Estallando de pronto.*) ¡Pero todos ustedes son absurdos! ¿No han oído que traigo una misión secreta? (*Se afloja el cuello como un apoplético. Espera; pero nadie le pregunta nada.*) Vengo comisionado por la Cámara para comprobar el fenómeno político de la existencia del señor Ministro. (*Respira y mira en torno buscando el efecto que ha producido. Nadie se ha inmutado.*) (Usigli 1963: 422)

¹⁴⁰ No sin cierta burla, Usigli escribió en la “Antesala para *La última puerta*”: “[a]l diputado que rehúsa sentarse lo encontré un día, más tarde, de carne y hueso y de cuerpo entero, sólo que a él sí le servía el método para ser recibido. Era un escritor y diplomático muy conocido y apreciado: José Rubén Romero”(433).

Alrededor del diputado se establece la misma calma chicha que lleva a los barcos a agonizar. El tiro de gracia se lo da el vagabundo cuando le hace sugerencias para hacer su espera más cómoda:

El vagabundo.—Permítame usted recomendarle que retire todos los cojines al sentarse: no hay nada más engañoso ni molesto; es peor que una cama blanda. (Usigli 1963: 422)

El diputado, como el resto de las personas, acepta que no tiene ninguna influencia en el ministerio y, finalmente, se deja caer sobre una poltrona vacía al lado del vagabundo. Swansey anota en sus reflexiones sobre las obras de corte político que Usigli escribió en los treinta: “[p]odría pensarse que Usigli ha pintado al político parásito con brocha gorda, pero lamentablemente lo único que ha hecho es duplicarlo en escena” (60). Y según el mismo crítico, ese político parásito que Usigli pone en escena es “alguien que mediante su diálogo revela la más absoluta estupidez y trivialidad” (60), éstas son palabras que le vienen como anillo al dedo al diputado en cuestión¹⁴¹.

Las anotaciones de Swansey respecto a que Usigli duplica al político parásito en escena llevan a recordar que para el dramaturgo mexicano la política era una gran escuela de teatro (cf. Usigli 1979: 555), una percepción compartida por la inteligencia latinoamericana. De ahí que la figura del político sea una figura metateatral, la representación de una representación. Como señala Peter Beardsell, en las obras de Usigli la “elección del metateatro sirve para acentuar la cualidad esencialmente teatral de la vida política mexicana como espectáculo” (47). A semejanza de Huidobro, a Usigli también le

¹⁴¹ En esta farsa, igual que en varias de las obras de corte político escritas en los años treinta, se pueden reconocer dos de las grandes influencias de Rodolfo Usigli: Molière, de quien heredó “la habilidad para una impresionante caricatura, caracterización concisa, sátira mordaz, situaciones humorísticas, tensión sostenida, y aun lo bufonesco”(Beardsell: 25) y Bernard Shaw, quien “desvergonzadamente trataba al teatro como una plataforma para la propagación de ideas y para comentarios filosóficos, moralistas y políticos”(Beardsell: 26).

parecía que las formas teatrales de la risa, la comedia y la farsa, eran las más adecuadas para tratar estéticamente la política latinoamericana¹⁴²:

He acabado por descubrir –solo- que en arte desaparecen con la buena escoba del tiempo todas las obras insuficientes y todas las obras exageradas, y que lo único que allí logra una permanencia decidida y una reproducción ascendente es lo exacto. Lo exacto según cada época, que no es más que lo exacto. *De aquí que el emplazamiento de una materia de chatos perfiles trágicos, como la política de nuestros países de América, sea la comedia, y mejor, la farsa*; esa misma tragedia desnarigada sería inexacta en el teatro, y su traje adecuado es el de la comedia de Aristófanes, de Molière o de Shaw, o el de la farsa de Jules Romains. (Usigli 1979: 304, cursivas mías).

La sátira política iniciada con la aparición del diputado cede ante la parodia, otro de los tonos de la farsa, cuando El secretario particular entra otra vez al tablado. La risa, entonces, aparece a propósito de uno de los lugares comunes más deteriorados del discurso político, la demagogia¹⁴³.

El secretario particular.—Señoras, señores, el señor Ministro me encarga manifieste a todos, en su nombre, que tendrá mucho gusto en verlos; reconoce que ha sido puesto aquí para conservar vivos los contactos entre el Estado y el pueblo; pero sus atenciones son numerosas y sus ocupaciones urgentes. De su parte estrecho la mano a cada uno de los presentes (*ejecuta mientras habla*) y a todos digo cuan grande es su sentimiento por no

¹⁴² Esto a pesar de que después, con *El gesticulador*, haya cambiado de opinión y la haya calificado como “el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano” (Usigli 1979: 492) pero como señala Beardsell ésta “demuestra ser una sátira política seria más que una tragedia”(85). Usigli lograría dar con la fórmula en *Corona de fuego* (1960), tragedia en verso donde el autor no recurre a los “chatos perfiles trágicos” de la política mexicana sino el episodio histórico de la ejecución de Cuauhtémoc a manos de Cortés (cf. Beardsell: 201-207)

¹⁴³ Usigli vio en la demagogia una característica del mexicano: “[l]a demagogia no es otra cosa que la hipocresía mexicana sistematizada en la política. Es el lenguaje siempre hablado y jamás escrito –aunque impreso- por el que los candidatos y las instituciones políticas encarecen y disfrazan sus intenciones sus conquistas hasta darles un aspecto universal y moderno. La demagogia entre nosotros suple a la realidad, excita la actitud de *creer* y tiende a precipitar el proceso de colectivización de las mentiras; pero no es una y otra, sino el instrumento de todas ellas” (1979: 461).

poder recibirlos hoy. Si alguno desea enterarme en su negocio, me dará un gran placer.
(*Produce un cuadernito.*) (Usigli 1963: 424)

A propósito de esta recreación de la escena política que hay en *La última puerta* cabe hacer una aclaración. Como *En la luna*, la farsa de Usigli es una casa de espejos, pero no son espejos donde la realidad sea devuelta con fidelidad. Ninguna expresión estética podría, de hecho, ser un reflejo de la realidad por mucho que el artista se esmere; pero *La última puerta* es un reflejo deforme adrede, alterado por una estética, la de la farsa, que exagera hasta el límite del desenmascaramiento la falta de iniciativa de los solicitantes, la ineptitud de los burócratas y el endiosamiento de los gobiernos. La sátira, la ironía, la parodia, el absurdo y el humor constituyen los puntos de refracción que nos devuelven ese reflejo agigantado.

Hay que señalar que la interrogante bufonesca sobre la existencia del Ministro se inspira, más que en los gobernantes mismos, en la postura del pueblo hacia los poderosos. Es ese pueblo que eleva a sus gobernantes a la posición de deidades el que aparece satirizado en *La última puerta*; a tal grado que no han faltado lecturas orientadas a ver la sátira de su espera como el motivo principal de la farsa. Por ejemplo, Peter Beardsell juzga que:

[e]l propósito principal de esta farsa es ridiculizar el sistema de la *antesala*, en el que los ciudadanos hacen cola en las antesalas para buscar una entrevista personal con un ministro, evitando los procedimientos formales, generalmente con la esperanza de lograr un favor personal. (Usigli mismo tuvo experiencias personales de los largos periodos de espera incluidos.) Está en discusión la naturaleza de la burocracia estatal. Los ministros del gobierno son exhibidos como inactivos y sin rostro, faltando en dar cuentas públicamente de su conducta. Pero en un sentido más general, las preguntas que se suscitan son por qué los ciudadanos deben recurrir a entrevistas extraoficiales y cómo han sido conducidos a

aceptarlas como una práctica legítima. Además, implícitamente, la gente que busca audiencia con el ministro es culpable de participar en un sistema ridículo. (45)

Esa sátira contra las costumbres políticas del pueblo mexicano –un pueblo donde, por usar una expresión de Usigli, abundan los “Doctores antesalistas *cum laude*”- tiene un tratamiento absurdo en la figura del vagabundo. El rostro del vagabundo se le antoja al pintor como el perfecto retrato de la espera y le pide hacerle una pintura (su título no podría ser otro que *La espera*), con este fin le da una cita en su estudio para el día siguiente, pero el vagabundo se muestra rehacio a acudir. Él quiere que su retrato sea pintado ahí, en la misma antesala del Ministerio. La razón no es que el vagabundo desee ser recibido por el Ministro, sino su costumbre de asistir todos los días. Incluso, confiesa que si el ministro lo recibiera algún día él sólo pediría seguir esperando¹⁴⁴.

Su diálogo revela una suerte de intromisión, satírica, de la perspectiva autoral respecto al tema de la espera:

El vagabundo.—¡Qué quiere usted! No podría dejar de venir aquí un solo día. Dicen que el hombre es un animal de costumbres. Yo pienso, más bien, que la costumbre es un animal del hombre, una especie de águila de Prometeo, que lo roe y vive de él. Hace ya mucho tiempo que vengo aquí a diario. (Usigli 1963: 417)

¹⁴⁴ En opinión de García Lora el vagabundo es el más próximo a los personajes beckettianos (139) y tendría la misión “de dar el ejemplo de la expectativa diaria, la de simbolizar la espera hasta el fin de la vida, para lo cual hay que tener los nervios bien tensados y algún resquicio abierto a la esperanza en el espíritu. Lo que distingue precisamente al vagabundo y le da carácter más emblemático es que –trascendiendo a Vladimir y Estragon– no se hace ilusiones, no quiere en realidad llegar al despacho del «Señor Ministro» porque eso sería el punto final. Y quitaría objeto a su vida que ya sabe muy bien sólo consiste –para él, al menos– en estar en la sala, en conversar con los contertulios” (142). En mi opinión, más que un personaje del teatro del absurdo, el vagabundo es un personaje jocoso que escapa a esa mecánica de la vida a través del hedonismo, él es el único que no espera nada, más que hacer sus días más cómodos en esa sala. Se trata, pues, de un personaje de farsa que busca complacer al cuerpo.

No es extraño que Prometeo –una figura icónica del visión de un mundo absurdo, dada la eternidad de los tormentos a que es sometido- aparezca en una obra que prefigura ese teatro. Pero el hecho de que Usigli vea en la costumbre la fuente de sus tormentos nos habla de la dimensión social, muy alejada de la visión individual de la filosofía del absurdo, que este principio estético tiene en esta obra.

Si la sátira es el tono dominante del primer acto, ésta es una sátira fársica que tiende hacia la renovación de la vida política. Más adelante veremos que el tema de la renovación –el núcleo mismo de la tradición fársica- surge, precisamente, de la infructuosa espera con que culmina la “Escena primera”. Para enfatizar el tema de la espera Usigli introduce un ballet intermedio con un recitativo muy a propósito. Aquí un fragmento:

Yo soy el que espera
 Y espera
 Y es pera
 Que nunca madura
 Que nunca ama dura
 Labor el ocioso.
 ¿Labore el ocioso?
 Lo ocioso es pedirlo,
 Pedir lo imposible,
 Pedir lo imposible,
 Pedirlo, imposible. (425)

Si, como señala Bruce Swansey, Usigli fue influido por el teatro de revista en sus obras (73) –sintetizando, así, alta y baja cultura– este es un excelente ejemplo, pues el dramaturgo lleva a la escena un número musical, movimiento típico de la revista, pero le da una vuelta

de tuerca cuando introduce la parodia de un poema de Xavier Villaurrutia¹⁴⁵. La parodia, como bien ha señalado Guillermo Schmidhuber, es del estilo creacionista de un poema, el *Nocturno en que nada se oye*, que el miembro de los Contemporáneos escribió durante la época en que vivió con Usigli en New Heaven:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
 Cae mi voz
 Y mi voz que madura
 Y mi voz quemadura
 Y mi bosque madura
 Y mi voz quema dura
 Como el hielo de vidrio
 Como el grito de hielo. (Villaurrutia 47)

Hay que reparar en que justo en este encuentro entre lo alto y lo bajo, todo el poder cómico de los géneros bajos, de la revista, cede ante el humor tenue, encorsetado por las buenas costumbres, de los géneros altos. La farsa de Usigli nunca alcanza el tono de comicidad grotesca que caracterizó al género hasta los siglos de oro y este ballet –en que los bailarines se despojan de sus abrigos para, en pijama, quedar apilados unos sobre otros- carece por completo de la chispa de los números musicales de la revista. Pese a que la trama de *La última puerta* se erige sobre una pregunta bufonesca, sus tonos son los de la farsa moderna: la sátira, la ironía y el absurdo. La comicidad de la parodia, vuelta contra la poesía culta, es pálida si la comparamos con las jocosas reelaboraciones de otras obras y géneros

¹⁴⁵ Precisamente a él, quien fuera su compañero de departamento en New Heaven durante el tiempo en que ambos estudiaron composición y dirección dramática en la Universidad de Yale –y en el que Usigli finalizó *La última puerta*-, está parcialmente dedicada la obra en una carta en la que Usigli confiesa deberle su interés por “una modalidad más depurada y poética del teatro” (1963: 404) como consideraba a la farsa.

discursivos que abundan en la tradición fársica. Con justa razón Swansey ha señalado que Usigli no supo despojarse de los prejuicios que el teatro “respetable” tenía hacia la risa popular:

El ingenio popular, la vitalidad expresiva, los sobreentendidos y el doble sentido estaban expulsados de una escena que parecía reservada precisamente para esa propiedad de la expresión y el recato tanto en el vocabulario como en la postura física. A pesar de su lucidez, Usigli no pudo liberarse de esa corrección que hacía del teatro un espectáculo para las familias decentes. Para la moral predominante acaso la única manera de justificar las tablas era que sirvieran para enseñar a reforzar un ideal de «decoro» y «buen gusto» a los que el público tendiera. (Swansey: 10)

Lo que sí hace Usigli, al menos en el caso de *La última puerta*, es recoger, probablemente de una manera involuntaria pero siempre a partir de la perspectiva de la risa que hay en la obra, ciertas inquietudes que flotaban en el espíritu de la época y que luego llegarían a concretarse en el teatro del absurdo. Usigli mismo fue consciente de su anticipación a este tipo de teatro, como consta en el “Post escriptum oslovita” que agregó en 1963 a la “Antesala para *La última puerta*” (1961): “[a]l releer *La última puerta*, escrita en 1934-1935, me ha parecido sentir un olorillo particular que se respira actualmente en muchos teatros del mundo: el del absurdo de los actuales neo-expresionistas y pseudo-surrealistas, sillas, balcones, cantantes calvas y, sobre todo, de los que esperan a Godot en *esa* antesala. Quizá me equivoco” (Usigli 1979: 433).

Usigli no se equivocó, tanto el tópico de la espera como la equivalencia entre el Ministro y Dios, llevó a los críticos a considerar *La última puerta* como predecesora de *Esperando a Godot*, la obra de Beckett donde dos vagabundos, Didi y Estragon, están obligados, cual si ese fuera su destino, a esperar Godot, el misterioso personaje que se ha

equiparado con Dios. Apunto aquí las consideraciones escritas por José García Lora en *Papeles de Son Armandans* respecto a esa coincidencia:

Usigli, en su «FARSA POLÍTICA» *La última puerta* (1934-36) se adelantó 16 años al *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett sin que nadie, que yo sepa, lo haya mencionado. Naturalmente, no hay plagio por parte de Beckett y su obra es más trascendental. Pero las dos obras, tan distintas en su concepto, desarrollo y tamaño tratan del mismo tema, tan difícil de proponer escénicamente que sólo pueden enfocarlo escritores del talento del mexicano o del genio agrio del irlandés-francés. Gracias a una gran pericia escénica y verbal pueden dar dinamismo a esa situación tan fundamentalmente estática: la espera. (129)

Quizá la única persona que lo había mencionado era el mismo Usigli, si bien en su poco conocida “Antesala...”. Después de García Lora, José Emilio Pacheco escribiría en la introducción al primer volumen de poemas de Usigli: “*La última puerta* prefigura el teatro del absurdo mediante una estilización nada exagerada de lo que ocurre en esos sitios donde se practica la tortura de la espera y la esperanza” (12). Así pues, ese olorillo a teatro del absurdo que Usigli percibió en su obra también llegó a las narices de la crítica.

En la “Escena segunda” de *La última puerta*, es decir el segundo acto, continua la sátira a la burocracia con una escena disparatada en la cual El joven empleado que no trabaja se queja con La señorita Lola de haber sido acusado ante del Departamento de Personal por uno de los solicitantes de “estar siempre trabajando y no atenderlo debidamente” (Usigli 1963: 431); el resultado fue que el Departamento mandó a un espía a seguirlo. Muy preocupado, el joven burócrata le confiesa a la secretaria sus temores “si me comprueban que trabajo, van a cesarme inmediatamente. Es contra todas las reglas. Un empleado de mi calidad no viene aquí para trabajar” (Usigli 1963: 431). El único remedio que se le ocurrió, aparte de esmerarse en no hacer nada, fue seguir al espía, con lo que descubrió que tenía una casa chica. Así, una vez que en esta misma escena se ve acorralado

por el susodicho, El joven empleado que no trabaja le echa en cara el descubrimiento de sus dos domicilios y el espía, muy indignado porque meros improvisados usurpen sus funciones, se marcha de inmediato. Es notable que escasa apreciación de Usigli por la burocracia de Usigli haya sido compartida por Roberto Arlt, quien en una de sus “Aguafuertes porteñas” señala: “[I]a mayoría de los empleados nacionales son unos vagos, son unos parásitos. Creo que sólo en estos países americanos, de caciquismo político y favoritismo, ocurre esto de que los empleados nacionales sean los hijos de mamá. El empleado nacional en este país bendito ha venido a constituir algo así como una aristocracia de la holgazanería” (*loc. cit.* Saítta 107).

Pero más que la sátira a la burocracia, en este acto se ven los efectos de aquello a lo que Pacheco se refirió como “la tortura de la espera y la desesperanza”. Podemos notar que los pretendientes siguen esperando y que lo han hecho durante mucho tiempo, de tal modo que se ven más viejos y desesperados al punto de la ira. Quienes en la primera escena optaron por ejercer ahí mismo sus actividades, llevan sus tareas bastante adelantadas; todo indica que el tiempo ha pasado, el pintor está a punto de terminar el retrato del vagabundo, la señora vieja que había comenzado una bufanda para el ministro ahora teje algo con las dimensiones de una bata y las mecanógrafas tienen ropa de otra estación. Los mismos diálogos entre los personajes dan cuenta del sentimiento desesperanzador que priva en la sala:

La joven. —¿Tú crees que nos reciba al fin?

El joven. —¿Lo dudas?

La joven.—No, tengo confianza; creo que él existe...¡pero hace tanto tiempo que esperamos! Debes abandonar tus sueños. Hemos tenido tiempo para reflexionar. (Usigli, 1963: 433)

En opinión de José García Lora la situación de los personajes de *La última puerta* simboliza la espera trascendente del hombre en el mundo (129), por eso no son ajenos al teatro del absurdo: “[p]ara ellos, la espera, como para los personajes de Beckett, es una burla, una mala pasada, una jugarreta, un matar el tiempo que a su vez nos mata, impuesto por los dioses (Godot, Señor Ministro)” (134). García Lora advierte que entre la obra de Beckett y la de Usigli “hay una coincidencia fundamental: el «Señor Ministro» nunca aparece en la obra mexicana y Godot nunca acude a la cita en la obra francesa” (130-131). Deificadas, ambas figuras cumplen a pie juntillas con la sentencia de Pierre Bourdieu según quien “[e]l todopoderoso es aquel que no espera y, por el contrario, hace esperar” (302). Peter Beardsell apunta algo muy parecido a lo señalado por García Lora, para él:

Lo que le da a *La última puerta* una cualidad más perdurable que las *Tres comedias impolíticas* es su capacidad de ser interpretada como una alegoría universal. Si nos distanciamos del ambiente local y del contexto político, reconocemos un reflejo de la condición humana. La vida es presentada como un estado absurdo, inútil, en el que buscamos en vano las respuestas a nuestras preguntas mientras esperamos interminablemente el acceso hacia un Ser Supremo y somos ridiculizados por el vacío y la frustración finales. (45-46)

Ese sentimiento del absurdo al que apunta Beardsell llega a su límite en el personaje de El desconocido, un hombre gris que de pronto salta de su asiento, se sitúa a mitad de la escena y comienza a gesticular hasta que sus sentimientos salen en un grito:

El desconocido.—¿Para esto hicimos la revolución?¿La revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre?

Sensación. Tumulto.

Los pretendientes.—¿Eh?¿Cómo?¿Qué dice?¿Se ha vuelto loco?

El desconocido.—¿Para esperar?¡Abramos esa puerta! Veamos si existen esos dioses, arrendajos del mito cristiano a quienes es preciso adorar sin verlos.

La señora vieja.—¡Dios mio!¡Es un comunista!

Los pretendientes.—¡Silencio!¡Chissst!¡Deje dormir!¡Echenlo fuera!(Usigli 1963: 435)

La irrupción del desconocido incomoda a los demás solicitantes quienes, como ellos mismos dicen, preferirían seguir durmiendo, pero El desconocido ya no puede dar marcha atrás y ante las antipáticas manifestaciones hacia su persona decide increparlos:

El desconocido. —¿Saben ustedes por qué están aquí, esperando, crucificados, hechos unos imbéciles?

El profesor.—He vivido demasiado para tolerar esas palabras. Soy el decano del magisterio, tengo hambre y no consentiré...

El desconocido. —¿Lo saben? ¿Lo saben? ¿Por qué están aquí sentados, o de pie, en un alambre entre dos precipicios mientras afuera los hombres viven, aman, mueren, se organizan en gremios, hacen revoluciones o guerras?

El aviador.—Seguro. Porque nos interesa esperar que lluevan huesos.

El pintor.—Porque el señor Ministro está muy ocupado.

El escultor.—Los asuntos nacionales tienen que pasar primero que las peticiones particulares.

El desconocido.—En primer lugar, están aquí, así, porque son unos cobardes, unos seres a medias, invertebrados, cadáveres de la burocracia, artistas de ministerio, escritores de periódicos no leídos, holgazanes. (Usigli 1963: 436)

Herido en sus sentimientos El joven le señala su incongruencia, pues El desconocido también está ahí esperando, como todos; pero éste argumenta que en él ha operado un cambio, que ha pasado de estar muerto a resucitar: “¿Qué importa por qué razón aparente vine aquí?¿O si tuve que ser cobarde y que morir para resucitar ahora a la razón?” (Usigli

1963: 437). Este es un punto de inflexión de la obra, pues al aludir a su resurrección el desconocido comienza a perfilarse como la imagen artística del principio de renovación de la vida. La imagen de su resurrección se enfatiza cuando el resto de los solicitantes pide que lo saquen de la sala, señalando que para resurrecciones basta con la de Lázaro en la Biblia; sin embargo, El desconocido no se da por vencido y continúa su arenga: “[t]odos vinieron aquí para pedir algo, porque no nos atrevemos a hacer nada sin el gobierno...estamos atados a su ombligo”(Usigli 1963: 437).

Con la irrupción del desconocido la obra asume un giro que la separa de la poética absurdista, el dedo vuelve a ponerse en la llaga política y es que, como señala Peter Beardsell: “[e]stas implicaciones existenciales son secundarias, sin embargo, a las verdaderas intenciones de Usigli. Estrictamente, *La última puerta* comparte la misma fuente de inspiración que las *Tres comedias impolíticas* y toma un enfoque similar al problema de representar la escena política de México en la década de los treinta” (46). En el discurso de El desconocido se trasluce la perspectiva del autor, quien achaca la culpa del régimen paternalista al pueblo: todos quieren tener negocios o venderle algo, incluso sus ideales, al gobierno. Molestos, los solicitantes le preguntan al desconocido qué es lo que él ha ido a vender y con su respuesta gana, al fin, la solidaridad de los otros:

Pero yo también hice mi primera antesala por un ideal; luego maduré, y seguí haciéndolas por una idea; ahora no vine sino a buscar pan. Mi idea desapareció, mis ideas se dispersaron...no es posible encerrar los ideales ni las ideas en una sala de espera...No me queda más que el estómago. Pero ¿por qué desapareció mi ideal?¿Por qué se dispersaron mis ideas? Porque la espera me chupó toda la sangre...porque me hicieron esperar horas y días y semanas y meses y años para que cada día pidiera menos y me contentara al fin con lo que me dieran. (Usigli 1963: 437)

La espera y la esperanza, como bien notó José Emilio Pacheco, son los instrumentos de tortura de los personajes de *La última puerta*. En esa dualidad el sociólogo Pierre Bourdieu, vio una de las expresiones del ejercicio de poder que conviene anotar aquí por la manera en que nos ayuda a comprender su estructura:

La espera es una de las maneras privilegiadas de experimentar el poder, así como el vínculo entre el tiempo y el poder, y habría que inventariar, analizar, todas las conductas asociadas al ejercicio de un poder sobre el tiempo de los demás, tanto por parte del poderoso (dejar para más tarde, dar largas, dilatar, entretener, aplazar, retrasar, llegar tarde; o, a la inversa, precipitar, sorprender) como del «paciente», como suele decirse en el universo médico, uno de los paradigmas de la espera ansiosa e impotente. La espera implica sumisión: propósito interesado de algo particularmente deseado, modifica de manera duradera, es decir, durante todo el tiempo que dura la expectativa, la conducta de quien, como suele decirse, está pendiente de la decisión esperada. De lo que resulta que el arte de «tomarse su tiempo», de «dar tiempo al tiempo», como dice Cervantes, de hacer esperar, de diferir dando esperanzas, de aplazar, pero sin decepcionar por completo, lo que tendría como consecuencia matar a la propia espera, forma parte integrante del ejercicio del poder. (302)

Usigli pescó a la perfección el significado de la espera como un artilugio del poder y lo sintetizó con la imagen grotesca del vampiro que le chupa la sangre al pueblo¹⁴⁶. Y es que El desconocido, que es quien se queja de que la espera le chupó toda la sangre, no es sino una especie de sinécdoque de esa masa anónima en que el pueblo se resuelve. A través de esta imagen, en la que el resto de los solicitantes se reconoce, El desconocido gana la simpatía de los otros y, paulatinamente, se van sumando a su causa.

¹⁴⁶ Grotesca en tanto que el vampiro es una mezcla en que se pierden los límites entre lo humano y animal, entre el hombre y el murciélago.

Por si alguna duda cupiese, el ejercicio de poder sobre el tiempo de los personajes queda develado cuando El desconocido invita al resto de los solicitantes a entrar a la última puerta para imponer al Ministro su deber, “para hacerlo existir como lo que es y para hacerle saber que *el tiempo es la única fortuna del hombre*” (Usigli 1963: 438, cursivas mías). Algunas voces piden esperar, pero el llamado de El desconocido activa el despertar de las conciencias: “entremos, movamos la maquinaria una vez siquiera, probemos que nosotros sí existimos” (Usigli 1963: 438). El desconocido busca promover una inversión de los términos en que hasta ahora se había jugado la obra, pues la interrogante bufonesca, es decir, la pregunta por la existencia del Ministro sucumbe ante el ímpetu del pueblo por probar su propia existencia. Hay un cambio de lo pasivo a lo activo y, si se pone en términos de una lógica carnavalesca, este es el momento en que el bufón coronado en la pregunta paródica que atraviesa la obra, el Ministro, está a punto de perder su corona.

En esta escena la espera se devela como un antecedente inmediato de la necrosis social: “[e]ntonces, ¡adelante! Antes de que hayamos envejecido aquí, antes de que hayamos muerto en fuerza de imitar a la muerte, que también espera” (Usigli 1963: 438), urge el desconocido a los otros solicitantes. Ante la inminencia de la muerte surge, como en los antiguos ritos que dieron origen a la farsa, la necesidad de una renovación que sólo se hará efectiva al derribar la última puerta y enfrentar al remedo del dios cristiano oculto tras ella. El cambio en la atmósfera de la obra está gobernado por el principio carnavalesco de la renovación de la vida, por eso la risa literaria y el caos se dan la mano sin empacho.

El periodista, quien se comunicó por teléfono con su periódico en cuanto vio el motín lo describe, en un diálogo que parece refractar la perspectiva irónica del autor sobre la Revolución mexicana, como un: “[m]agnífico espectáculo de la eficacia revolucionaria

que hemos logrado después de más de un cuarto de siglo de práctica.” (Usigli 1963: 439). Y, enseguida, continua con un disparate: “[l]os amotinados derriban las puertas, rasgan los cortinajes, rompen las estatuas, saquean los libreros –vaya todo por la cultura- desnudan a los mozos y visten a las mecanógrafas, y todo esto de la manera más ordenada y sistemática del mundo” (Usigli 1963: 439). Quizá este disparate, uno de los géneros favoritos de la literatura festiva, puede tomarse como una parodia de la crónica periodística, siempre dispuesta a blanquear los sepulcros y ocultar el caos político bajo una imagen de paz. En palabras de Usigli, esta actitud del periodista obedecería al muy mexicano afán de “lograr una apariencia de lo que no es” (1979: 190), que atraviesa toda su vida política.

Al mismo tiempo que evoca las batallas revolucionarias, la escena del motín revive los alborotos típicos del final de farsa. En ella se unen las imágenes del caos, necesario para la renovación de la vida, la tunda carnavalesca y el banquete. Los solicitantes, completamente enardecidos, van hacia la última puerta dispuestos a derrumbarla. El Mozo les hace frente y sale muy mal parado pues la muchedumbre lo amarra, quiere tirarlo por el balcón y, finalmente, se lo come; este personaje, a quien no por casualidad llaman “lacayo de la burocracia”, es una imagen del antiguo régimen transformado en un plato festivo. El lector podrá recordar una imagen similar de *En la luna*, cuando en la confusión final de la obra el pueblo pide hacer albóndigas a los reyes. Los personajes del viejo régimen que devienen platos de banquete bien pueden ser interpretadas como vestigios de la poderosa imagen grotesca de la tierra como la gran devoradora y renovadora de la vida.

Con todo, la renovación en *La última puerta* no alcanza a consolidarse, pues cuando los solicitantes están a punto de derribar la puerta del Ministro, ésta se entreabre, los amotinados se paralizan y se oye la voz del Ministro preguntando por su boquilla de ámbar.

Su voz causa consternación entre las filas de amotinados quienes, incapaces de hacer frente a ese remedo del dios cristiano se paralizan. Leemos en las didascalias: “[l]as filas se miran, descompuestas y consternadas sin saber por qué aún, pero llenas sin duda de arrepentimiento. Poco a poco se retiran a sus asientos, hablando en voz baja” (Usigli 1963: 440). Hasta ahí llega la rebelión, los solicitantes le vuelven la espalda al desconocido y las palabras de La señora vieja dan fe del arrepentimiento de todos: “[a]hora no nos va a dar nada ya” (Usigli 1963: 440). La renovación de la vida política ha sido apagada por esa esperanza enfermiza que es combustible de la espera en la antesala de los poderosos.

En ese momento reaparece el Secretario particular, quien había huido en medio del caos en que se pedía su cabeza, y, con su característica cortesía política, les comunica a todos que el Ministro acaba de presentar su dimisión. La absurda situación se resume en las palabras del periodista, todavía al teléfono, “[t]odo ha terminado. El señor Ministro ha demostrado que existía en el momento mismo que dejó de existir” (Usigli 1963: 441). Abatidos, casi todos los pretendientes abandonan la sala. Se quedan el profesor y el vagabundo, el ciclo de la espera comenzará de nuevo porque todavía hay alguien interesado en que un poderoso cumpla sus deseos y otro más cuya única aspiración en la vida consiste en esperar en una sala lujosa y, así, “usufructar, en nombre del pobre pueblo, los bienes del Estado” (Usigli 1963: 418).

Al final de *La última puerta* la risa literaria carnavalesca, que apareció de una manera pálida en diversos momentos de su desarrollo, cede ante un humor oscuro, cargado

con la mirada pesimista del autor sobre el estado de la política en México¹⁴⁷. Usigli busca presentar el absurdo de la pregunta por la existencia del ministro como una llamada de atención a los espectadores y es aquí donde se puede apreciar la intención ética que dirige su pluma. Comparto la opinión de Swansey cuando anota que “Usigli quiere para el teatro una función ética: la escena debe formar parte de una misión civilizadora, es decir, tiene una misión pedagógica, centrada en la revelación y el desnudamiento de la verdad” (48). En *La última puerta* esa es una verdad incómoda, no la verdad maniquea donde el ciclo de la espera y la esperanza depende sólo de un gobierno victimario, pues el pueblo que aparece en escena es un pueblo infantil que carece de la fuerza suficiente para hacer frente a sus diosillos políticos. En *La última puerta* Usigli convoca tanto la sátira universal de la farsa, donde todos los personajes son ridiculizados, como la risa dirigida contra “las más altas autoridades de la tierra” en aras de la renovación del mundo. Y aunque ésta se ve frustrada en escena, sobrepasa los límites del escenario y se mueve hacia una renovación de la conciencia política del espectador.

La de Usigli es pura farsa a la hispanoamericana, pues aparece en escena una de las mayores inquietudes de nuestros pueblos: la imposibilidad de la comunicación entre gobernantes y gobernados porque aquellos habitan en una especie de Olimpo bien resguardado por las murallas, prácticamente impenetrables, de la burocracia. Usigli toma este material de la vida del mexicano y lo lleva a un plano estético en que la pregunta “¿existe el señor ministro?” resuena con el eco de una carcajada absurda dirigida contra el pueblo, ese que, como Prometeo, se deja roer las costillas por la costumbre. No es, pues, el

¹⁴⁷ El autor estuvo muy interesado tanto en el carácter del mexicano como en la política porque le parecía que la mentira se había institucionalizado en los dos –“la sangre en México es químicamente política” (462), llegó a escribir en el Epílogo a *El gesticulador*).

absurdo, un simple tono, un mero recurso que Usigli haya tomado para dar una chispa humorística a su obra. El absurdo de *La última puerta* surge del peso de una visión de mundo, la del mexicano; surge como la conciencia de ser un Prometeo sometido al diario sacrificio por el más feroz de sus animales.

Quizás por accidente, quizás no, Usigli da con un timbre de la risa que resultó tener gran eco en el siglo pasado. Muchos lo atribuyeron a la terrible tragedia que significaron tanto la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como el holocausto y vieron en el teatro del absurdo una denuncia al tremendo vacío de sentido que quedó en la humanidad. Sin embargo, el caso de *La última puerta* brinda una perspectiva distinta para encarar la historia del absurdo¹⁴⁸, pues no sólo no surge en ese contexto sino que no se limita a la perspectiva individualizada de un mundo absurdo (muy cercana a aquella que vio en la “tragedia de las marionetas” la gran metáfora de la vida humana). En la obra de Usigli el absurdo es social, es el de un pueblo entero que todavía hoy, encadenado a la piedra y roído por la costumbre, asiste como espectador a las grandes farsas de sus políticos¹⁴⁹.

La obra de Usigli, como la de Huidobro, es también un antecedente de lo que, según señala Claudia Gidi, se ha dado en llamar el “teatro absurdista hispanoamericano”, cuyo periodo de auge se dio entre 1948 y 1970, para distinguirlo de su contraparte europea (72). Incluso es posible que *La última puerta* inaugure para este tipo de teatro lo que después será una constante referencia a “las condiciones sociopolíticas que se sufren en nuestros países”(Gidi 72). Ésta, como bien señala Gidi, no es una característica ni exclusiva ni

¹⁴⁸ Debo esta observación al doctor Óscar Armando García Gutiérrez.

¹⁴⁹ Ese modo de ser absurdo es el que ha dado pie, según anota Claudia Gidi, a chistes como aquel que señala que si Kafka hubiera nacido en México habría sido un autor realista o costumbrista o aquel otro de Virgilio Piñera –renombrado autor del teatro del absurdo cubano– según quien cuando Ionesco se acercaba a las costas de Cuba, decidió volverse, porque ahí, entre gente que era más absurda que su teatro, no tenía nada que hacer (cf. 81).

definitoria del teatro del absurdo hispanoamericano, pues también hay teatro del absurdo europeo con inclinaciones políticas (73-74); sin embargo, la presencia de las preocupaciones políticas para la tradición fársica, de la que el teatro del absurdo es una de sus ramas, no puede soslayarse.

La fuerza de esta preocupación se notaba ya en el teatro por tandas. El teatro de revista mexicano –que, entre otras puntadas, hizo a Chaplin candidato a la Presidencia y a la figura de Lázaro Cárdenas la inspiración para una paródica versión de *Blanca Nieves y los siete enanos*¹⁵⁰– brinda claras muestras de esa orientación cuyas raíces podrían, tal vez, encontrarse en el hecho de que pueblos como los nuestros, nacidos de una violenta colonización, no pueden hacer a un lado esa herida primigenia ni sus secuelas (opresión, clasismo, encarnizadas luchas por el poder, etc.). Buena parte de la tradición fársica hispanoamericana, de la que Usigli y Huidobro forman parte, enfrentan las secuelas de ese trauma con carcajadas o sonrisas amargas cuyo fin es sacudir sus bases y abrir para los espectadores la visión de nuevas posibilidades de existencia.

¹⁵⁰ Véase al respecto las notas de Armando de María y Campos sobre las dos obras que el conocido autor de revistas Guz Aguila estreno en 1920 –*Chaplin Candidato* y *Chaplin político*– (234); así como sobre la referida parodia de 1937 (376)

Capítulo V

Un dictador anda suelto: farsa a la hispanoamericana en *Saverio el cruel* (1936) de Roberto Arlt

Hijo de inmigrantes europeos (su padre era alemán y su madre austro húngara), Roberto Arlt nació en Buenos Aires el dos de abril de mil novecientos (Larra: 19). Aunque procedía de un estrato social bajo, se esforzó por seguir su vocación de escritor y se inició como novelista en la década de los veinte –apadrinado por Ricardo Güiraldes, el autor de *Don segundo sombra* (Larra: 36-38, Saítta: 33)¹⁵¹. Arlt estuvo vinculado al grupo de Boedo¹⁵² y ahí conoció a Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del pueblo –considerado como la primera alternativa al teatro comercial de la época en Argentina. Barletta lo invitó a participar en su proyecto, puso en escena un capítulo de su novela *Los siete locos* y lo animó a escribir para el teatro; así comenzó el giro de Arlt hacia la dramaturgia (Larra: 76-77).

Aunque Arlt no fue un artista con un compromiso político fuerte sino más bien un periodista profesional¹⁵³, tenía sus opiniones al respecto y eso provocó que lo censuraran varias veces. Como él mismo le confesó a uno de los lectores de su columna periodística, las “Aguafuertes Porteñas”, en 1930: “[m]e está prohibido meterme en política. Orden

¹⁵¹ Su novela *El juguete rabioso* (1926) se tiene por una de las más vanguardistas de la literatura argentina.

¹⁵² El grupo de Boedo se agrupó en torno a la revista *Los pensadores* y estaba integrado por escritores noveles, humildes hijos de inmigrantes que, según Raúl Larra, conocieron el conventillo y el suburbio (70), estos simpatizantes de la revolución socialista y admiradores de la literatura rusa se preocuparon por influir en el pueblo con su literatura (Larra: 69-70). Según anotó el mismo Arlt en una entrevista que le hicieron en 1929: “[e]n el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quincalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido” (*loc. cit.* Saítta: 48)

¹⁵³ En su juventud Arlt trabajó en diarios parroquiales de escaso renombre, en columnas quincenales de revistas igualmente oscuras, fue cronista de la página policial del diario *Crítica* durante 1927 y a partir de 1928 trabajó en *El mundo*, donde tendría una exitosa columna titulada *Agua fuertes porteñas* (Larra: 123, Saítta: 52-56).

superior, y como usted sabe que donde manda capitán no manda marinero, huelga todo comentario. Además el director dice que como siga tratando de ladronzuelos a los políticos me van a matar; y quiere conservarme con vida para que siga produciendo notas *per secula seculorum*”(loc. cit. Saítta: 60).

Arlt vivió el gobierno de los radicales Hipólito Yrigoyen (1916-1922 y 1928-1930) y Marcelo T. De Alvear (1922-1928), un gobierno liberal que fue visto con mucha suspicacia pues, según el sentir del escritor y el de muchos argentinos, sólo les faltó rifar el país (Saítta: 111). Ese gobierno fue derrocado por el golpe cívico-militar que llevó al poder al general José Félix Uriburu en 1930. Aunque en un principio el golpe contó con la simpatía popular, ésta duró poco, pues inauguró una época de persecuciones ilegales y entreguismo de los bienes nacionales a capitales extranjeros. Los intelectuales, inquietos por la depresión económica en que estaba sumergido el país y por el rigor de la dictadura, se vieron obligados a tomar posiciones políticas y Arlt, como algunos escritores del grupo de Boedo, se afilió a la Liga Antiimperialista, un organismo que, según Raúl Larra, canalizó “la acción contra la dictadura y su política de entrega” (20). Esta liga tenía nexos con el partido comunista, al que Arlt se vinculó a través de su amistad con Elías Castelnuovo.

Arlt escribió para el diario *Bandera Roja*, publicación dirigida por Rodolfo Ghioldi, y para la revista *Actualidad. Económica, política, social* (Saítta: 114,116), pero él, aunque era un claro simpatizante de izquierda, no era un comunista preparado, que conociera al dedillo *El capital*, y eso le valió su expulsión de *Bandera roja* (Larra: 125; Saítta: 121-126). Su filiación política, según apunta Sylvia Saítta, se volvió ambigua, pues “mientras en *El mundo* [el diario en el que escribe regularmente] no le permiten hablar de política porque

lo consideran un escritor comunista, en los diarios comunistas lo acusan de pequeñoburgués...”(126).

Durante los periodos en que había mayor libertad de escritura en el país¹⁵⁴, Arlt, humorista feroz según Conrado Nalé Roxlo (Saítta: 20), tuvo en su columna periodística una postura cínica y burlona hacía los políticos, quienes aparecieron en sus notas como “seres mentirosos y estafadores, que abusan de la credulidad de las masas ignorantes y que sólo buscan acomodarse para robar más tranquilamente”(Saítta: 106). Además, Arlt, como Huidobro y Usigli, supo captar el sentido teatral de los actos políticos. Así lo podemos notar en una de sus “Aguafuertes” titulada “En el santo nombre de la Democracia” que el escritor redactó después de escuchar el discurso de un político:

Yo miro a este hombre y me pregunto: ¿a cuántos habrá traicionado; a cuántos engañó; cuántas veces se vendió por un plato de lentejas y otras gratuitamente? Y a medida que el otro se llena la boca de ese puré de Democracia, como un velo se descorre ante mis ojos y veo... Veo todos los chanchullos que rigen la vida del individuo; asisto, *como en un teatro*, a los ‘acomodos’ que prepara con cualquier bandolero que tiene dinero para pagarle; lo veo entre sus cófrades rompiéndose los cuernos con ellos, porque hay disidencia en vender al país al mejor postor. (*loc. cit.* Saítta: 106, cursivas mías)

A esa percepción de la política como un teatro se auna la visión de la figura del dictador Uriburu como un personaje fársico, como podemos apreciar en la segunda nota que escribe en *Bandera roja*, donde, a propósito de una crítica a los políticos socialistas, apunta de una manera un tanto fácil:

¹⁵⁴ Según Sylvia Saítta “[c]on el arribo del general Agustín P. Justo a la presidencia del país en 1932, se inicia una nueva fase en el periodismo argentino que se caracteriza por la politización en sus modos de intervenir en la esfera pública” (70).

Uriburu para deportar a centenares de obreros, se limitaba a decir llanamente, con un buen sentido de espadón: –Me cago en la democracia.

Repetto, Lisandro de la Torre o De Tomaso para deportar a esos mismos cien obreros dirían en cambio: –Para salvar los fueros de la sacrosanta democracia debemos expulsar del país a estos agitadores.

A mi personalmente, y como a mí a toda persona sensata, le resultaba mucho más macho y divertido *un salvaje que bajo su responsabilidad comete innúmeras arbitrariedades*, que un hipócrita que como Repetto, De la Torre o De Tomaso, vuelca la responsabilidad de sus actos sobre la votación afirmativa que le ha concedido un partido de liberaloides. (*loc. cit.* Saítta: 122, cursivas mías)

La figura de Uriburu aparece aquí, refractada por la perspectiva del autor, como un fantoche no muy distinto al Ubú de Jarry. Esos rasgos caricaturescos, aunque mediados por el humor y la tragedia, parecen inspirar la figura de Saverio, un vendedor de manteca – mantequilla diríamos en México– venido a dictador por el capricho de un grupo de jóvenes burgueses que buscaban gastarle una broma.

El personaje de Saverio apareció primero en *Escenas de un grotesco*, obra de Arlt editada en la *Gaceta de Buenos Aires* en agosto de 1934¹⁵⁵, dos años antes de que *Saverio el cruel* se estrenara en un Teatro del Pueblo más amplio y sofisticado que el que otrora viera representar *Los siete locos*. Esa obra de 1934 es considerada por la crítica como un germen de *Saverio el cruel*, en ella Arlt escogió como lugar para el desarrollo de la acción un instituto de enfermos mentales, quienes, a instancias de las autoridades de la institución, escenifican una obra frente a varios periodistas (Castagnino: 58, Saítta: 176).

Saverio aparece instalado en ese teatro dentro del teatro con una conducta semejante a la que tiene en la obra posterior, aunque la perspectiva de *Escenas de un grotesco*, según

¹⁵⁵ Julio Prieto juzga esta versión como la más vanguardista de las dos y señala que se puso en escena en 1964 “en el mismo Teatro del Pueblo en que se estrenara la versión enmendada a instancias de Barletta, y aun entonces no pasó de una única función” (2010: 51)

Castagnino, está basada en una estética grotesca que acentúa los contrastes del personaje y se distancia del tratamiento farsesco orientado hacia lo trágico de la segunda versión. *Escenas de un grotesco* es una obra llena de efectismos melodramáticos y el único tono de la risa que Arlt se permite es el de la sátira. Además, el entorno de Saverio es algo distinto al que el personaje tiene en *Saverio el cruel*, pues aquí aparece instalado en un miserable conventillo junto a su hijo enfermo y su deprimente mujer (Castagnino: 59-60). En *Saverio el cruel* subsiste el recurso al teatro dentro del teatro de la obra original, así como el tema de la locura; sin embargo, desaparece el marco de la acción: el manicomio –al parecer, por sugerencia de Barletta, gracias a cuyas enmiendas y recomendaciones surgió esta obra (Saítta: 176).

Lo que Raúl Castagnino llama “el segundo paso en firme de Arlt dentro del género dramático” (55) –el primero sería *Trescientos millones*– inicia con una escena *in media res* en la que Susana, una joven burguesa, termina el improvisado ensayo de la farsa que pretende escenificar ante Saverio mientras lo espera junto a sus amigos. Durante su charla nos enteramos de que los jóvenes planean una fiesta y, para el mayor solaz y diversión de los asistentes, pretenden aderezarla con una farsa burlesca cuyo objeto es el mantequero¹⁵⁶. Todos los jóvenes, menos Luisa, la hermana de Susana, están excitados por la treta. Ella, incluso, los juzga con severidad: “—Lo que encuentro repugnante, es el procedimiento de enredar a un extraño en una farsa malintencionada” (Arlt: 446), dice. Para disculparse Juan invoca la ignorancia de uno de los personajes como fuente de risa en toda farsa:

¹⁵⁶ Esta obra es un claro reflejo teatral de la privatización de la fiesta pública que comenzó a hacerse patente a partir del siglo XVIII. Los juegos, burlas, representaciones, travestimientos, enmascaramientos, etc. característicos de la fiesta pública se desarrollan, como aquí, en el ámbito de la fiesta privada.

JUAN.— ¡Oh, discrepancia! ¡Oh, inocencia! Allí está lo gracioso, Julia. ¿Qué interés encerraría la farsa si uno de los que participa no ignora el secreto? El secreto es en cierto modo la cáscara de banana que caminando pisa el transeúnte distraído. (Arlt 446)

Esta alusión al valor del secreto como fuente de risa es una develación del mecanismo de la obra en boca de uno de los personajes, una declaración de principios que pone en relieve la naturaleza burlona de la risa que hay en esta farsa y, finalmente, el germen de una ironía del autor que sólo alcanzará su plenitud cuando se conozca el desenlace de la obra. Pero, hasta este punto, el diálogo de Juan parece una salida ingeniosa ante la animadversión de Julia a la chanza contra el mantequero quien, por cierto, aparece tres escenas después con un aspecto de derrotado, la corbata torcida y una expresión en el rostro que recuerda la de un perro que busca simpatía (Arlt: 448).

Susana ha enganchado a Saverio prometiéndole unas licitaciones de manteca y éste se lleva un gran chasco cuando Pedro, uno de los amigos de Susana que se hace pasar por su doctor, lo entera de que ella ha enloquecido. Saverio aún no se recupera de su sorpresa cuando Pedro le pide que se escondan para observar a la loca Susana, quien en ese momento mira hacia el jardín y le da la espalda al público. Apenas ellos se ocultan, Susana se vuelve y, vestida con ropas masculinas, se adentra temerosa en el escenario, como si caminara entre la selva, mientras pronuncia un monólogo de tono trágico con el que entera al público que es perseguida por los soldados del Coronel.

En la siguiente escena Susana se topa con Juan, quien parece venir de la calle. Susana, muy adentrada en su papel de fugitiva, simula confundirlo con alguien que trabaja al servicio del Coronel, pero el asombro de Juan, quien a su vez simula seguirle la corriente

porque sabe que Saverio observa escondido, la convence de que es un simple pastor. Al darse cuenta de que puede confiar en él, Susana lo nombra conde y le confía su historia:

SUSANA.—¡Con que palabras, Conde, te describiría los trabajos que acompañaron mi fuga! ¡Cómo historiarte las argucias de que tuve que valerme para no ser ultrajada en mi pudor!

JUAN. —¡Oh...pero no lo fue, no, majestad!

SUSANA.—Me protegió esta estampita de la virgen. (*La saca del pecho y la besa. Cambiando de tono.*) ¿Te atreverías tú?...

JUAN. —¿A qué majestad?

SUSANA.—A cortarle la cabeza al Coronel.

JUAN (*respingando*).—¿Cortarle la cabeza? Si el Coronel no me ha hecho nada.

SUSANA (*dejando caer la cabeza, desalentada*).— Y yo que confiaba en ti. Pensaba: el Conde irá a la cueva del Dragón y con su espada le separará la cabeza del cuerpo. En el Palacio festejaremos el coronelicidio. Si me parece verlo. Tú avanzas por el camino de rosas...la velluda cabeza del Coronel, chorreando sangre espesa, en brillante bandeja de oro. ¿Te imaginas, pastor, la belleza plástica de ese conjunto? Las más hermosas de mis damas corren a tu encuentro. Suenan los violines y cien heraldos con trompetas de plata anuncian: Ha llegado el Conde del Árbol Florido. Trae la cabeza del Coronel desaforado. ¿Te imaginas la belleza plástica de ese conjunto? (Arlt: 453-454)

Esta obrita al interior de la obra deja en el espectador un regusto medieval por las ricas alusiones a relatos muy populares en la época: San Jorge y el dragón y Salomé y San Juan Bautista. Si la primera es una alusión que contempla los principales elementos del relato: el Conde es estimulado a matar al “Dragón” para rescatar a una mujer noble (una princesa en la leyenda, una reina en esta obra), la segunda tan sólo remite a la imagen plástica, tan conocida por representada, de la velluda cabeza “chorreando sangre espesa, en brillante bandeja de oro” del Bautista. Susana es, pues, una suerte de moderna Salomé. Junto a estas imágenes que, provenientes de la tradición oral, se consolidaron en la literatura seria, el

autor pone algunos momentos de risa chusca, como podemos darnos cuenta en el gesto de la reina que besa la “estampita” de la virgen luego de referirse a la naturaleza épica de su huida o en el diálogo que la misma sostiene con un vasallo reacio a cumplir con el “coronelicidio”:

JUAN (*ingenuamente*).— Sin embargo, al Coronel no le va a gustar que le corten la cabeza.

SUSANA.—Conde, no seas pueril. ¿A quién le agrada que le separen la cabeza de los hombros?

JUAN.—¿No podríamos buscar al Coronel y conversarlo? Conversando se entiende la gente.

SUSANA.—¡Oh! ingenuidad de la juventud. Cómo se trasluce, amigo mío, que pasaste los mejores años de tu vida bañando a las ovejas en antisépticos. Más cuerdo sería pretender persuadir a un mulo.

JUAN.—¿Tan reacio es?

SUSANA.—Imposible, como lo oyes. Le llaman corazón de león; cerebro de gallina ... (*Se escucha el sordo batir del tambor.*) ¿Oyes? (Arlt: 454)

Ante la cercanía del ejército del Coronel, el conde y la reina huyen para ocultarse. En la siguiente escena, el público contempla a sus espectadores: Pedro, Saverio y Luisa, quienes miraban la escena escondidos. Muy intrigado, Saverio pregunta si quien hace el papel del Conde también está loco y Pedro se apresura a responderle que es el primo de Susana que “se presta a seguirla en la farsa” como parte del estudio que hacen sobre el procedimiento adecuado para curarla. Saverio está convencido de que Susana quiere cortarle la cabeza al Coronel; sin embargo, aún se pregunta si su locura tiene algún remedio, entonces Pedro, muy en su papel de doctor, le comparte su proyecto para curarla:

Pedro.—Es aventurado anticipar afirmaciones. Yo tengo un proyecto. A veces da resultado. Consiste en rodear a Susana del reino que ella cree perdido.

Saverio.—Eso es imposible.

Luisa.—No, porque organizaremos una corte de opereta. Contamos ya con varias amigas de Susana que han prometido ayudarnos. (Arlt: 455)

Justo por esta puesta en escena de una “corte de opereta” a raíz de la locura de un personaje es que la crítica ha señalado la extraordinaria similitud de *Saverio el cruel* con *Enrique IV* de Pirandello (Troiano: 42, Gatti: 77). En la obra del autor italiano, un aristócrata del siglo XX se cae del caballo durante una mascarada, el aristócrata en cuestión va disfrazado de Enrique IV de Alemania, el polémico emperador del Sacro Imperio Romano Germánico que durante su reinado (1084- 1105) se vio implicado en profundas discordias con Gregorio VII, el Papa en turno. Después del golpe, el personaje vuelve a la realidad trastornado y cree ser el desafortunado Enrique IV. Sus sirvientes cooperan para que su locura se desarrolle plenamente y muy pronto “[e]l rey pirandelliano vive su comedia rodeado de consejeros y vasallos que no son más que otros personajes que tienen que fingir y actuar disfrazados, construyendo un mundo paralelo a lo real para su “demente” majestad” (Gatti: 77).

También en *Saverio el cruel* encontramos el recurso al teatro dentro del teatro a partir de la locura del personaje principal de la obra; sin embargo, como señala James Troiano: “[t]he similarities in theme and plot between *Enrico IV* and *Saverio el cruel* are striking. Nevertheless, it is also quite apparent that there is no mere mechanical imitation of Pirandello, but an original and inspired portrayal of the illusive nature of reality”(42). Esta “ilusoria naturaleza de la realidad” se hará más patente al finalizar la obra. Además, en el caso de Saverio –a diferencia de *Enrique IV*–, la farsa al interior de la farsa tiene una finalidad terapéutica. Según le explica Pedro a Saverio:

Pedro.—En breves términos: la obsesión de Susana circula permanentemente en torno de una cabeza cortada. La cabeza cortada es el *leitmotiv* de sus disquisiciones. Pues bien, nosotros hemos pensado en organizar una comedia con habilidad tal, que Susana asistirá a la escena en que Juan le corta la cabeza al Coronel. Estoy seguro que la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, la curará de su delirio. (Arlt: 456)

Uno de los momentos más cómicos de la obra se da a propósito de la cabeza del Coronel. En un ánimo de darle mayor realismo a la obra que representarán para Susana, el supuesto doctor propone conseguirla en la morgue de un hospital, pero Juan advierte que eso es antihigiénico: “[u]no ignora de que habrá muerto el individuo con cuya cabeza anda a la greña...”(456). Al final, los amigos jóvenes optan por conseguir una cabeza de cera y remedar la sangre con anilina. En estos preparativos se dan la mano lo macabro y lo festivo, pues su disposición para conseguir la cabeza está animada por la misma voluntad con la que, por ejemplo, las personas se disfrazan en los carnavales y otras fiestas para interrumpir el curso normal de la realidad.

Cuando Saverio inquiriere sobre las posibles causas de la enfermedad de Susana, Pedro le responde que podría tratarse de exceso de lecturas –una clara alusión a *El Quijote*, como ha hecho notar Mary Jo Brown (134)– o una gran anemia cerebral. La referencia a la anemia activa al merolítico en potencia que hay en Saverio, quien suelta una especie de pregón sobre los grandes beneficios de la manteca en el tratamiento del cerebro:

Saverio.—Si ustedes me permiten y aunque no sea discreto opinar en presencia de un facultativo, creo que nada reconstituye mejor a los organismos debilitados, que una alimentación racional a base de manteca.

Pedro.—La señorita Susana no está debilitada...está loca.

Saverio.—La manteca también es eficaz para el cerebro, doctor. Gravísimas enfermedades provienen de alimentarse con manteca adulterada.

Juan.—Se trata de otras dolencias, Saverio.

Saverio (*enfático*).—La manteca fortalece el sistema nervioso, pone elásticas las carnes, aliviana las digestiones...

Pedro.—No dudamos de las virtudes de la manteca, pero...

Saverio (*imperturbable*).—La civilización de un país se controla por el consumo de la manteca.

Luisa.—Es que...

Juan.—Haga el favor, apártese de la manteca, Saverio. Nosotros queremos saber si puede prestarnos el servicio, pagádole, por supuesto, de desempeñar el papel de Coronel en nuestra farsa.

Saverio (*asombrado*).—Yo de Coronel...soy antimilitarista.

Pedro.—Usted sería coronel de comedia...nada más...

Saverio. —¿Y para qué de comedia? ¿No es ésta una magnífica oportunidad para ensayar un tratamiento superalimenticio a base de manteca? Podría proveerles toneladas. Manteca químicamente pura. Índice muy bajo de suero.(Arlt: 456-457)

Aquí Saverio es una figura que rememora la farsa medieval, pues evoca a los merolicos vendedores de remedios mágicos que no faltaban ni en mercados ni en plazas públicas. A través de los diálogos de Saverio escuchamos esa voz de plaza pública, aunque como un murmullo, pues ha perdido su fuerza y de eso es clara muestra la traza del personaje: un mantequero derrotado con expresión de perro anhelante, bien distinta a la del pícaro y avisado pregonero de la plaza pública.

Aunque Saverio es un fantoche grotesco típico de la farsa moderna, no podemos dejar de notar las imágenes que la memoria de la farsa hace aflorar en esta obra. En la efímera evocación del pregón de plaza pública aparece la hiperbolización típica de la vieja farsa: un tratamiento superalimenticio con toneladas de manteca para tratar a la loca Susana; sin embargo, este remedio fársico, que bien podría figurar en una obra con una tendencia hacia una risa más alegre y festiva, aquí es desechado enseguida y Saverio es

declarado un “maniático de la manteca”(Arlt: 457)¹⁵⁷. El coro de jóvenes clasemedios impone su voluntad de curar a la loca a través de una crisis provocada por el degollamiento del Coronel –aunque no debemos olvidar que su objetivo final es montar una farsa para divertirse a costa del derrotado mantequero.

Saverio –débil intento de merolico, como hemos visto– parece, pese a ser antimilitarista, muy complacido con adquirir figura de coronel. El derrotado fantoche ve en ese papel una oportunidad para salir de la mediocridad que lo agobia, por eso se posesiona de su papel de tirano despótico. El segundo acto nos muestra un ensayo de Saverio “uniformado al estilo de fantástico coronel de republiqueta centroamericana” (Arlt: 461), quien ha improvisado un trono sobre la mesa de su modesto cuarto de pensión. Saverio es la caricatura del militar que se ha hecho con el poder y en su ensayo sostiene un diálogo imaginario con distinguidos personajes:

Saverio (*subiendo al trono por la cama, extiende el índice perentoriamente después de empuñar la espada*). —¡Fuera, perros, quitaos de mi vista! (*Mirando al costado*.) General, que fusilen a esos atrevidos. (*Sonríe amablemente*.) Señor Ministro, creo conveniente trasladar esta divergencia a la Liga de Naciones. (*Galante, poniéndose de pie*.) Marquesa, los favores que usted solicita son servicios por los que quedo obligado. (*Con voz natural, sentándose*.) ¡Diablos, esta frase ha salido redonda! (*Ahuecando la voz, grave y confidencial*.) Eminencia, la impiedad de los tiempos presentes acongoja nuestro corazón de gobernante prudente. ¿No podría el Santo Padre solicitar de los patronos católicos que impusieran un curso de doctrina cristiana a sus obreros? (*Apasionado, de pie*.) Señora, el gobernante es coronel, el coronel hombre, y el hombre la ama a usted. (*Otra vez en tono*

¹⁵⁷ Saverio es una figura ambivalente, por un lado es heredero de los personajes de la plaza pública y, como ellos, tiene cierta dosis de locura y tontería festivas, de ello da cuenta su fe en la manteca; sin embargo, a ojos del espectador moderno Saverio parece un transtornado, como señala Mary Jo Brown: “[j]udging from the spectator’s normal code of behavior, we could easily to conclude that Saverio himself is somewhat deranged” (132). Desde esta perspectiva, Saverio es uno de los personajes derrotados, típicos del grotesco, para quien, como bien ha notado Brown, la mantequilla se ha convertido en el único signo significativo de su existencia (132).

chabacano, sentándose.) Que me ahorquen si no desempeño juiciosamente mi papel de usurpador. (Arlt: 461)

Una vez más Arlt echa mano del recurso del teatro dentro del teatro. En este monólogo fársico Saverio es un moderno personaje quimérico: un coronel despiadado pero diplomático, galante, piadoso y apasionado; al mismo tiempo, es el mantequero que sabe que desempeña un papel y se ve sorprendido a sí mismo por su elocuencia –a tal grado que clama “¡Diablos, esta frase me ha salido redonda!”. Aquí, Saverio es un personaje que encarna el principio de la metamorfosis, característico del grotesco quimérico y esencia misma del teatro; con sus transformaciones evoca, guardadas las debidas proporciones, a la extraordinaria Empusa de *Las ranas* –un ser capaz de adoptar todas las formas: desde una tentadora mujer hasta una horrenda bestia, un buey, un mulo, un perro, etc. (Aristófanes 136). Además, no hay que olvidar que el Coronel es un usurpador, como él mismo lo confiesa: “Que me ahorquen si no desempeño juiciosamente mi papel de usurpador”. Este es un papel que abunda en la farsa¹⁵⁸.

Saverio es sorprendido en su ensayo por Simona, la criada de la pensión. Frente a la quijotesca fantasía de Saverio, Simona es portavoz de una risa realista:

SIMONA. —¡Vean cómo ha puesto las sábanas y la colcha este mal hombre!

SAVERIO (*enfático*).—Simona, tengo el tratamiento de Excelencia.

SIMONA (*detenida en el centro del cuarto*).— Y después dicen que una tiene mal carácter. Que es cizañera, chismosa y violenta. Vean cómo ha emporcado las sábanas. ¿Si no es un asco?

¹⁵⁸ Pues el usurpador cumple a pie juntillas el principio de la metamorfosis: salir de sí para transformarse en otro, para fundirse con el otro (regularmente en el marco de la risa renovadora). Claros ejemplos son Dioniso como usurpador de Hércules en *Las Ranas* de Aristófanes, Jupiter de Anfitrión en la conocida obra de Plauto o a Scaramuccio de Apolo en *El mundo al revés* de Tieck. Tal vez por esa tendencia a la usurpación muchos personajes de la política hispanoamericana parezcan fársicos.

SAVERIO.—Simona, no seas irrespetuosa con un hijo de Marte.

SIMONA.—¡Qué martes ni miércoles! ¡Cómo se conoce que usted no tiene que deslomarse en la pileta fregando trapos! (*Espantada.*) ¡Y ha clavado la espada en la mesa! Si lo ve la señora, lo mata. ¿Usted está loco?

SAVERIO (*encendiendo un cigarrillo*).—Simona, no menoscabas la dignidad de un coronel.

[...]

SIMONA (*alcanzándole el café*).— ¡Dejar lo seguro por lo dudoso, la manteca por una carnestolenda! (Arlt: 462)

La referencia a la carnestolenda es una de las razones por las que críticos como María del Carmen Sillato reconoce ésta como una obra de carnavalización literaria –preñada, sin embargo, por la perspectiva del mundo moderno donde tiene un gran peso “el tema de la frustración de los sueños irrealizables, de la lucha entre el ser y el parecer, en una sociedad que aliena al individuo” (101). Las alusiones a la cultura carnavalesca están a lo largo de toda la obra: el ambiente festivo, los travestimientos, los disfraces, los discursos de la plaza pública, etc. No debemos olvidar que la burla contra Saverio está planeada para amenizar una fiesta; que Susana aparece travestida, con ropa de hombre, en una de las escenas iniciales; que los personajes se enmascaran ante Saverio y que éste se disfraza para ellos; finalmente, que el mantequero tiene cierta relación con los merolicos, como bien enfatiza la criada en esta escena al compararlo con un vendedor de grasa de serpiente, como los que hay en las esquinas de los mercados (nuestras modernas plazas públicas).

SAVERIO.— Convéncete, Simona, tu fuerte no es la sensibilidad política (*grave*), ese siniestro sentido de la oportunidad, que convierte a un desconocido, de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable.

SIMONA.— Señor Saverio, usted habla como esos hombres que en las esquinas del mercado venden grasa de serpiente, pero... (Arlt: 463)

El Coronel es rebajado de un pincelazo; sin embargo, a Saverio los dichos de Simona lo tienen sin cuidado y en cuanto ella se va él se sume en sus ensoñaciones: ahora el coronel hace tratos con un vendedor de armamentos que revela su condición fantástica porque lleva el rostro cubierto con una máscara de calavera¹⁵⁹. Saverio sólo sale de su ensoñación cuando golpean la puerta.

La siguiente escena nos muestra a Pedro, Luisa y Ernestina en la habitación de Saverio. Los jóvenes han ido a visitarlo con el propósito de burlarse de él, por eso favorecen su tremenda disposición para encarnar el papel de coronel; sin embargo, éstos comienzan, poco a poco, a caer en la cuenta de que el miserable mantequero ha cambiado. Saverio se encuentra tan a gusto en la piel del Coronel que, incluso, llega a acariciar la idea de compartir la locura de Susana para siempre:

SAVERIO (*encaramándose al trono*).— ¿Cómo sigue la señorita Susana?

LUISA.—Los ataques menos intensos, pero muy frecuentes...

PEDRO.—Es al revés, Saverio ... Los ataques menos frecuentes, pero igualmente intensos...

SAVERIO.— ¿Y usted cree que se curará?

PEDRO.—Yo pongo enormes esperanzas en la reacción que puede provocar esta farsa.

SAVERIO.— Y si no se cura, no se aflijan ustedes. Puede ser que se avenga a partir el trono con el Coronel usurpador.

PEDRO.—No diga eso, Saverio ...

SAVERIO.—¿Por qué no? Usted sabe que las necesidades políticas determinan casamientos considerados a *prima facie* irrealizables. (Arlt: 467)

Saverio encaramado en el trono es, como como ya ha señalado María del Carmen Sillato, un esclavo coronado (106), la figura por excelencia del mundo al revés de la cultura cómico

¹⁵⁹ Esta mezcla de planos es, como hemos visto, característica de la tradición fársica (y si en la farsa antigua muy común la mezcla del mundo de los muertos con el de los vivos o el de lo animal con lo humano, en la farsa moderna hay más bien una mezcla de la fantasía con la realidad gracias al tópico de la ensoñación).

popular. No cabe duda de que esta obra pertenece al linaje de farsas carnavalescas –como las de Aristófanes, Plauto o las farsas medievales– que encumbraban al esclavo, al bufón y al tonto, farsas que no hacían sino llevar a los tablados del teatro esos juegos de las fiestas y plazas públicas donde esclavos y personajes de la más baja ralea, como Saverio, eran servidos cual si fueran los amos o coronados como reyes u obispos.

El mantequero ha convertido su manía por la manteca en la obsesión por convertirse en el Coronel que la locura de Susana ha creado, como lo revela su intención de que ésta comparta su trono. Para Saverio la inversión del estado ordinario de las cosas, una inversión festiva para el coro de jóvenes burladores, no es un juego; lo que para ellos es farsa, para Saverio es real. Tal divergencia de perspectivas se expresa en los diálogos:

SAVERIO (*quitándose el morrión*).—¡A propósito! Antes que ustedes llegaran, pensaba en un detalle que se nos escapó en las conversaciones anteriores.

PEDRO.—¿A ver?

SAVERIO.—¿No tienen ustedes ningún amigo en el Arsenal de Guerra?

LUISA.— No. (*A PEDRO Y ERNESTINA.*) ¿Y ustedes?

PEDRO y ERNESTINA (*a coro*).— Nosotros tampoco. ¿Por qué?

SAVERIO.—Vamos a necesitar algunas baterías de cañones antiaéreos.

PEDRO (*estupefacto*).— ¡Cañones antiaéreos!

SAVERIO.— Además varias piezas de tiro rápido, ametralladoras y por lo menos un equipo de gases y lanzallamas.

LUISA.— ¿Pero para qué todo eso, Saverio?

SAVERIO.— Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

PEDRO (*conciliador*).— Lo es, Saverio, pero de farsa.

SAVERIO.— Entendámonos ... de farsa para los otros..., pero real para nosotros...

LUISA.— Usted me desconcierta, Saverio. (Arlt 469-470)

En realidad Saverio no ensaya sino que se posesiona de su papel y lo hace de tal manera que parece olvidar por completo su condición de mantequero y pensionista, como señala James Troiano: “Saverio apparently begins to accept his role of colonel as reality” (42) y esto vuelve la obra de Arlt incluso más complicada que el *Enrique IV* de Pirandello, pues Saverio era, en apariencia, una persona en sus cabales. En esta vuelta de tuerca, Saverio comienza a revelar una locura distinta a la de Susana, que es simulada, o, incluso, a la locura festiva de los jóvenes burgueses, quienes no pueden sino reaccionar con una obvia incomodidad ante aquello que se les sale de control.

Pedro esquiva los fantásticos requerimientos de armamento de Saverio cuando lo ubica como un coronel de caballería, no de artillería ni de infantería, por ser éste “el ideal de todas las mujeres” (Arlt: 470). Pero Saverio está empeñado en mantener la realidad de la farsa y eso se hace patente enseguida, cuando dos mecánicos llevan a su cuarto un aparato cubierto de bolsos. Éste resulta ser la guillotina con la cual pretende “usufructar el prestigio que la crueldad confiere a los dictadores” (Castagnino: 56).

Los jóvenes retroceden horrorizados cuando se percatan de la locura de Saverio: “— Pero, ¿para qué una guillotina, Saverio?”, inquiriere Pedro y aquél responde: “—¡Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas!” (Arlt: 471). Es inevitable pensar que esta frase es un guiño referencial del autor, un llamado de atención a las condiciones de una Argentina que atravesaba por una dictadura que, como todas las dictaduras latinoamericanas, cobró muchas cabezas.

La entrega de la guillotina es una manifestación de que la locura de Saverio se ha desbordado. Al ver que la broma se les comienza a ir de las manos, los buenos burgueses huyen despavoridos (incluso dejan sus guantes y sombreros). Así comienza a perfilarse el tópico del burlador burlado. A solas, Saverio palmea la guillotina mientras reflexiona:

SAVERIO.— Qué gentecilla miserable. Cómo han descubierto la enjundiapequeño-burguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. (*Restregándose las manos, familiar, pero altisonante.*) Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos. (*Se pasea en silencio, de pronto se detiene como si escuchara voces. Se lleva una mano a las orejas.*) (Arlt: 472)

Como ha señalado Julio Prieto en “Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt”, esta afirmación de Saverio –“Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos”– resulta escalofriante en el contexto de una Argentina que pasó por “el largo período de regímenes totalitarios y militarización del discurso político, que va desde la «década infame» de los generales Uriburu y Justo hasta la «guerra sucia» de los años ochenta, pasando por las escenografías populistas del peronismo”(54); sin embargo, y pese al horror que evoca, me parece que este monólogo de Saverio no está exento del humor sarcástico que Roxló le atribuyó a Arlt. El mismo tenor tiene la observación con que Saverio se burla de Pedro en la escena de la guillotina: “—Doctor, usted es de esos ingenuos que aún creen en las ficciones democráticas parlamentarias” (Arlt: 471). Estos diálogos traslucen el crudo humor con que Arlt veía la situación política de su país: la “organización” del terror y el ataque total a la democracia por parte del dictador Uriburu.

La sátira hacia los dictadores continúa en la escena en que Saverio da rienda suelta a sus descabelladas fantasías sobre ser un déspota que desafía a la Liga de las Naciones y que usa la guillotina para “cosechar” terror: “—Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como naranjas en tiempo de cosecha”(Arlt: 472), dirá luego de autodesignarse como Saverio, el Cruel. Esta imagen en que las cabezas semejan naranjas corresponde por completo a la estética grotesca, pues recordemos que sus imágenes son fruto de una mezcla

entre seres de distintas categorías (ya sea entre humanos y animales o, como en este caso, entre humanos y naranjas).

El tercer acto corresponde a la interpretación de la farsa. Todo está dispuesto, los invitados han llegado y la cabeza cortada está a la espera. Como señala Luisa: “[e]l carnaval es completo” (Arlt: 476). Susana aparece en escena sobre un estrado disfrazada como protagonista de una tragedia antigua, con el cabello suelto, una túnica de pieles y sandalias. Juan la presenta ante todos los invitados como la inventora de “la más descomunal tomadura de pelo [de] que se tienen conocimiento en Buenos Aires” (Arlt: 476). Susana les da una breve bienvenida con unas palabras que son claros indicios del desenlace de la pieza de Arlt: “[n]o conviene que un autor hable de su obra antes de que el desenlace horripile a la concurrencia” (Arlt: 476). Al parecer, dejar pequeñas pistas al lector/ espectador sobre la dirección de la trama es un recurso muy utilizado por Arlt en esta obra.

Los invitados charlan, están en espera de Saverio –sólo Julia, la hermana de Susana que censuró la cachada desde el principio de la obra, está ausente. Uno de los invitados bromea señalando que Susana está pálida y Juan sugiere que quizás es por miedo al Coronel. A esas alturas de la obra, todos están enterados de la locura de Saverio y temen que pueda hacerle algo a Susana, por eso han tomado previsiones tales como ponerle una espada de cartón en la vaina del disfraz de coronel.

A propósito del engaño que están a punto de hacerle a Saverio, Juan señala el paralelismo con el pasaje de *El Quijote* en que Sancho Panza se hace gobernante de la isla de Barataria:

JUAN (*mirando en rededor*).— Pido la palabra. En mi pequeño discurso de hoy se me olvidó esta aclaración: ¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del Quijote en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria.

DEMETRIO.— Es cierto ... Y nosotros. . . el de duques locos.

JUAN (*guiñando él ojo a todos*).— ¿Quién es el loco aquí?

TODOS (*haciendo círculo en derredor de SUSANA señalándola con el dedo*).— Susana.

SUSANA (*amablemente*).— Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos.

JUAN (*levantando el brazo*).— Aquí todos somos locos, pero el más miserable de los locos aún no ha venido. Se hace desear. Hace sufrir a Susana. (*Volviendo a los otros.*) Porque Susana ama al vendedor de manteca. Lo ama tiernamente. (Arlt: 477-478)

La locura es, pues, el *leitmotiv* principal de la obra, y su manifestación se da en dos registros. El primero está ligado a la risa festiva, es el de la locura de los amigos de Susana, una locura que estiman universal –dentro de los límites de su fiesta, claro está–, de ahí que declaren “[a]quí todos somos locos”. Este tipo de locura es otra manifestación de que *Saverio el cruel* descende de la farsa carnavalizada, pues nos remite a la risa y locura universales, condiciones básicas de la eclosión de las transgresiones y libertades que conducen al ambiente festivo. Pero, como he dicho antes, en *Saverio el cruel* la universalidad de la locura se circunscribe a la fiesta privada, tal y como pasó con cierta facción de la farsa en la Modernidad. En cierto modo, la obra de Arlt es muy parecida a una de esas rocas que brindan datos de la historia de la tierra a un geólogo; es un microcosmos que reproduce en pequeña escala el devenir estético de la farsa o, en otras palabras, es una pieza en la que podemos ver las huellas de la historia de la farsa.

Por su filiación con la farsa carnalesca no es extraño que *Saverio* sea comparado con el más célebre tonto de la literatura festiva hispana: Sancho Panza, el compañero de la locura de don Quijote. No debemos olvidar que ya antes Pedro, el supuesto médico, había

comparado a Susana con don Quijote, al diagnosticar que una causa posible de su supuesta locura eran demasiadas lecturas. Así pues, tanto Saverio como Susana resultan ser herederos de una de las grandes parejas carnavalescas de la historia literaria: Don Quijote y Sancho Panza –aunque Saverio, amén de ser el tonto burlado, es también “el más miserable de los locos”.

La segunda manifestación de la locura está asociada a la risa romántica, a la tragedia de las marionetas. Si bien los invitados a la fiesta participan de una locura general, a Susana se le señala aparte y se le convierte en una especie de “reina de los locos”. “—Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos” (Arlt: 478), dice ella, trascendiendo, así, su condición de reina carnavalesca. Si calamos el espesor de sus palabras, hemos de caer en la cuenta de que Susana se ajusta a la concepción romántica, y moderna, de la vida misma, de la voluntad schopenhaueriana, de ese *id* de designios desconocidos que pone en movimiento a los hombres. Los cuerdos devienen, en manos de esa voluntad, de esa gran locura, marionetas. Pero hasta aquí esa locura no ha hecho sino asomarse a través de la boca de Susana, su profundidad sólo se apreciará en el desenlace.

Volvamos a la obra. Al fin Saverio aparece para hacer su papel de tonto burlado. Como Sancho Panza, también es coronado y ocupa el trono en medio del baile ante las miradas curiosas de todos los invitados. Un heraldo anuncia al Coronel que la reina Bragatina quiere verlo y él le pide que la haga pasar. Ésta entra airada a reclamarle el despojo del que ha sido víctima y Saverio, en su papel de Coronel, le responde siempre en tono burlón e indiferente, por lo que ella encarniza sus reclamos:

SUSANA.— ¿Lo escucharon? (*Suplicante.*) ¿Levantaron acta de su frialdad burlona? Los hijos son un consuelo. ¡Contéstanos, hombre siniestro! ¿Fuiste consuelo de la que te engendró? ¿Qué madre venenosa adobó en la cuna tus malos instintos? ¿Callas? ¿Qué nodriza te amamantó con leche de perversidad?

SAVERIO (*siempre frío y ausente.*)— Hay razones de Estado.

SUSANA (*violentísima.*)— ¡Qué me importa el Estado, feroz fabricante de desdichas! ¿Te he pedido consejos, acaso? Bailaba con mis amigas en los prados, al son de los violines ... Violines... qué lejos estáis... ¿Te llamaron acaso mis consejeros? ¿Te solicité que remendaras leyes, que zurcieras pragmáticas? Pero guarda silencio, hombre grosero. Te defiendes con el silencio, Coronel. Tuya es la insolencia del caporal, tuya la estolidez del recluta. Pero no importa. (*Suave.*) Lo he perdido todo, sólo quiero ganar un conocimiento..., y ese conocimiento, Coronel, que es lo único que te pido, es que me aclares el enigma de la criminal impasibilidad con que me escuchas.

SAVERIO (*se pone de pie.*)— Le voy a dar la clave de mi silencio. El otro día vino a verme su hermana Julia. Me informó de la burla que usted había organizado con sus amigas. Comprenderá entonces que no puedo tomar en serio las estupideces que está usted diciendo. (*Al escuchar estas palabras, todos retroceden como si recibieran bofetadas. Silencio mortal. Saverio se sienta, impasible.*)

SUSANA (*dirigiéndose a los invitados.*)— Les ruego que me dejen sola. Tengo que pedirle perdón a este hombre. (*Cara al suelo, silenciosamente, salen los invitados.*) (Arlt: 480-481)

Esta escena revierte la burla y consolida el tópico del burlador burlado. En ella se revela la dimensión irónica que guardaban las palabras con que Juan defendía el proceder de los bromistas al inicio de la obra: “¿Qué interés encerraría la farsa si uno de los que participa no ignora el secreto? El secreto es en cierto modo la cáscara de banana que caminando pisa el transeúnte distraído” (Arlt: 446). Mas no fue Saverio quien pisó la cáscara, sino Susana y sus amigos –quienes eran ajenos al secreto del autor: Saverio conocía la cachada. Una lectura romántica de esta ironía autoral podría ser la siguiente: el autor es una imagen de ese destino azaroso que convierte a los hombres, en este caso a los personajes, en fantoches

avasallados por los caprichosos giros de un destino burlón. Y las burlas no acaban aquí, su despliegue en *Saverio el cruel* es como un sistema de muñecas rusas.

La matrioshka como analogía no atañe sólo al despliegue de burlas sino a la estructura misma de la obra, por el ya mencionado recurso a la metateatralidad (en su modalidad de teatro dentro del teatro). Hay, al menos, tres diferentes niveles de representación en *Saverio el cruel*: el de la obra misma, el de los jóvenes que representan una farsa ante Saverio y, finalmente, el nivel de las representaciones del tipo teatro dentro del teatro. Éstas, que tienen lugar en distintos momentos de la obra, comprenden tanto los ensayos de Saverio y las ensoñaciones en que se ve a sí mismo como un militar de la talla de Hitler y Mussolini como la farsa final en la que se involucran todos los personajes para curar a Susana de su locura (Sillato: 106-107).

La metateatralidad, igual que el uso de máscaras y disfraces, es otra de las muestras de la vitalidad de la tradición fársica en *Saverio el cruel* –recordemos que fue un recurso destacado en obras aureas como el *Retablo de las maravillas* de Cervantes; como señala María del Carmen Sillato, en la obra de Arlt “[l]o carnavalesco se manifiesta claramente a través de la forma del «teatro dentro del teatro»” (101). Y tal vez no sólo lo carnavalesco, sino también los procesos del cuerpo grotesco –si bien de una forma abstracta-, pues así como la matrioshka es una imagen artesanal de la fecundidad de la vida, la representación del proceso de dar a luz –una mujer que da a luz a otra mujer que, a su vez, da a luz a otra mujer, etc.-, la metateatralidad –una obra dentro de otra obra- puede entenderse como una abstracción de ese proceso, como una “imagen” abstracta de la fecundidad de la vida. El teatro dentro del teatro resultaría, de este modo, ser una estructura de raíces grotescas,

carnavalescas¹⁶⁰, no sólo por ser un recurso muy utilizado por dramaturgos como Cervantes.

En *Saverio el cruel* los niveles de teatralidad se multiplican gracias al personaje de Susana, quien, además de organizar la obra dentro de la obra (en la que se finge loca para Saverio), representa el papel de mujer cuerda frente a todos –ante Saverio y el coro de burladores, en un nivel, y ante los espectadores de *Saverio el cruel*, en otro. Cuando los invitados a la fiesta se van, Susana insiste en mantener sus máscaras (la de la reina Bragantiana y la de mujer cuerda) frente a Saverio, aunque, poco a poco, se va despojando de ellas:

SUSANA.—Es terrible la jugada que me ha hecho, Saverio, pero está bien. (*Se sienta al pie del trono, pensativamente.*) Luces, tapices. Y yo aquí sentada a tus pies como una pobre vagabunda. (*Levantando la cara hacia SAVERIO.*) Se está bien en el trono, ¿eh, Coronel? Es agradable tener la tierra girando bajo los pies.

SAVERIO (*poniéndose de pie*).— Me marchó.

SUSANA (*levantándose precipitadamente, le toma los brazos*).— Oh, no, quédese usted, por favor. Venga... Miremos la luna. (*Lo acompaña, tomándolo del brazo, hasta la ventana.*) ¿No le conmueve este espectáculo, Coronel?

SAVERIO (*secamente*).— ¿Por qué se obstina en proseguir la farsa?

SUSANA (*sincera*).— Me agrada tenerlo aquí solo, conmigo. (*Riéndose.*) ¿Así que usted se hizo fabricar una guillotina? Eso sí que está bueno. Usted es tan loco como yo. (*SAVERIO se deshace de su mano, se sienta pensativo en el trono. SUSANA se queda de pie.*)

SUSANA.— ¿Por qué no me escucha? ¿Quiere que me arrodille ante usted? (*Se arrodilla.*) La princesa loca se arrodilla ante el desdichado hombre pálido. (*SAVERIO no la mira. Ella se para.*) ¿No me escucha, Coronel? (Arlt: 481)

¹⁶⁰ Recordemos que el grotresco, amén de ser una estética caracterizada por la yuxtaposición entre diferentes seres, es también la expresión artística de los procesos corporales que reflejan la continuidad de la vida (el comer y evacuar, los encuentros sexuales, el dar a la luz, etc.). Esas expresiones encontraron su lugar en la fiesta carnavalesca bajo la forma de desfiles fálicos, comilonas excesivas, desfiles de gigantes, travestimientos, etc. Luego éstas imágenes fueron acogidas por la literatura carnavalizada y, a medida que esa literatura carnavalizada “evolució”, se volvieron cada vez más sutiles y abstractas.

Saverio no responde a la solícita actitud de Susana, pues la revelación de Julia le ha cortado, para siempre, la posibilidad de encarnar al Coronel, lo ha despojado de esa nueva piel que sustituyó al derrotado mantequero. Sin esa máscara, Saverio se descubre desnudo en el mundo, frágil; ha pasado de ser un personaje de farsa a uno de tragedia:

SAVERIO.— ¡Qué triste es analizar un sueño muerto! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitre. Aspiraba encontrarme dentro de la piel de un tirano. (*Abandona el trono y se pasea nervioso.*) ¿Comprende mi drama?

SUSANA.— Nuestra burla...

SAVERIO (*riéndose*).— No sea ingenua. Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar. Yo que soñé ser semejante a un Hitler, a un Mussolini, comprendo que todas estas escenas sólo pueden engañar a un imbécil ...

SUSANA.— Su drama consiste en no poder continuar siendo un imbécil. (Arlt: 482)

Saverio parece no sólo haber sido despojado de su máscara de Coronel, sino también de aquélla que sostenía ante sí mismo: la del pobre diablo, la del mantequero derrotado que se esforzaba en sobrevivir. En ese momento parece no tener lugar en el mundo, estar desposeído de todo. La culpable es Susana y Saverio no se lo perdona. Ante sus ojos ahora ella –con quien, en su locura, había proyectado compartir el trono- aparece como un monstruo, como una fiera:

SUSANA.— ¿Y yo, Saverio? ¿Yo ... no puedo significar nada en su vida? ...

SAVERIO.— ¿Usted? Usted es un monstruo ...

SUSANA (*retrocediendo*).—No diga eso.

SAVERIO.— Naturalmente. La mujer que es capaz de compaginar fríamente la farsa que usted ha montado, es una fiera. No se lastima de nada ni de nadie.

SUSANA.— Quería conocerlo a través de mi farsa.

SAVERIO.— Ésas son tonterías. (*Paseándose.*)

SUSANA.— Era la única forma de medir su posible correspondencia conmigo. Ansiaba conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño.

SAVERIO.— Usted se confunde. No ha soñado. Ha ridiculizado... Es algo muy distinto eso, creo.

SUSANA.— Saverio, no sea cruel. (Arlt: 483)

Pese a su frívola crueldad, Susana no está conforme con ser comparada con las fieras y reclama la piedad de Saverio. Aún más: su amor. Si antes la posibilidad de un enlace romántico entre los dos personajes había sido sugerido –primero por el mismo Saverio y, después, por Juan; ahora es Susana quien declara sin ambages que todo el numerito de la farsa ha sido un mero pretexto para acercarse al mantequero:

SUSANA.— No me rechace, Saverio. No sea injusto. Trate de hacerse cargo. Cómo puede una inocente jovencita conocer el corazón del hombre que ansía por esposo...

SAVERIO.— ¿Volvemos a la farsa?

SUSANA.— ¿Que mi procedimiento es ridículo? En toda acción interesan los fines, no los medios. Saverio, si usted ha hecho un papel poco airoso, el mío no es más brillante. Vaya y pregúntele a la gente qué opina de una mujer que se complica en semejante farsa ... y verá lo que le contestan. (*SAVERIO se sienta en el trono, fatigado.*) ¡Qué cara de cansancio tiene! (*SAVERIO apoya la cara en las manos y los codos en las rodillas.*) ¡Cuánto me gustas así! No hables, querido. (*Le pasa la mano por el cabello.*)

[...]

SUSANA (*poniéndose de pie a su lado*).—Soy la novia espléndida que tu corazón esperaba. Mírame, amado. Me gustaría envolverte en mis anillos como si fuera una serpiente de los trópicos.

SAVERIO (*retrocediendo instintivo en el sillón*).—¿Qué dice de la serpiente? (*Con extrañeza.*) ¡Cómo se han agrandado sus ojos!

SUSANA.—Mis ojos son hermosos como dos soles, porque yo te amo, mi Coronel. Desde pequeña te busco y no te encuentro. (*Se deja caer al lado de Saverio. Le pasa la mano por el cuello.*)(Arlt: 484-485)

Finalmente la máscara de la cordura de Susana cae por completo, pero Saverio aún no se percata y piensa que Susana sigue intentando burlarse de él. Aún así, no alcanza a explicarse el odio espantoso que hay en su mirada. Y cuando alcanza a entenderlo ya es demasiado tarde, porque Susana le apunta con un revólver. Al sonido de los disparos los invitados aparecen jadeantes en la puerta del salón. Saverio yace herido en el suelo y Susana está a su lado. Ahora, es ella quien habla con la locura a flor de piel:

SUSANA (*mirando a los hombres inclinados sobre SAVERIO*).— Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.

PEDRO.— Saverio ... perdón ... no sabíamos.

JUAN.— Nos ha engañado a todos, Saverio.

SAVERIO (*señalando con un dedo a SUSANA*).— No era broma. Ella estaba loca. (*Su brazo cae. Los invitados se agrupan en las puertas*). (Arlt: 486)

De repente el coro de burladores se descubre cómplice ignorante de la locura de Susana¹⁶¹. Nuevamente, los burladores han sido burlados, los ridiculizadores, ridiculizados (Sillato: 106, Castagnino: 57); sin embargo, la burla no es perpetrada por Susana sino por su locura. Como señala María del Carmen Sillato: “[e]l «burlador» Susana, no se burla, en realidad, de nadie, porque la supuesta burla es la vida misma en su locura” (Sillato: 105). Es la vida la gran burladora. Por eso antes dije que cuando Susana asumía su gusto por estar loca porque así “ponía en movimiento a los cuerdos como muñecos”, era la vida misma la que hablaba por su boca; la vida “en su locura”, como dice Sillato, ante cuya fuerza salvaje

¹⁶¹ La revelación final de la locura de Susana es una de las principales diferencias entre esta pieza y Enrique iv de Pirandello, como explica James Troiano: “All Susana's friends play roles in order to lure Saverio into Susana's farce, in the same way that Henry's employees act out his fantasy in *Enrico IV*. The principal difference is that Arlt initially maintains the illusion of Susana's sanity while Pirandello insists at first that Henry is deranged. [...] Thus, an apparently rational person has become insane in *Saverio el cruel* while an obviously deranged person changes to normal in *Enrico IV*” (42).

personajes y hombres se convierten en títeres.

En *Saverio el cruel*, los elementos carnavalescos aparecen transformados por la tragedia de las marionetas. Si en la farsa carnavalesca la risa se apodera de la locura y nos brinda imágenes de locos que desnudan al hombre a carcajadas en medio de la plaza pública (locos-sabios, como el filósofo Diógenes de Sínope), en esta farsa “romántica” es la locura la que se apodera de la risa, la que la subyuga hasta dejar una tenue y amarga sonrisa. Y el destronamiento, típico del carnaval y la literatura carnavalizada, que ahí acontecía como un juego (concretado en golpes festivos o muertes simbólicas) a través del cual se recupera el orden perdido temporalmente, aquí es un sacrificio real (Sillato: 105).

A propósito de la muerte y la tragedia de las marionetas en la obra de Arlt, Julio Priteo señala: “lo que tienen en común tanto las novelas como las obras teatrales de Arlt es el deseo de salirse de la representación –la lucha contra el destino, contra lo prescrito, contra el drama de lo consabido- que suele desembocar en trágicos desenlaces –el suicidio de Erdosáin, la decapitación o asesinato (según la versión) de Saverio, el suicidio de la Sirvienta en *Trescientos millones* (1932) o de Pedro en *El fabricante de fantasmas* (1936)-” (2010: 53-54). Esta visión de la muerte como salida de la tragedia de las marionetas (la representación), ya había sido notada por Larra, quien al comparar la obra del autor argentino con Pirandello señala: “Los personajes de Pirandello terminan sonriendo, escépticos, resignados, pero jamás se matan, siguen viviendo su frustración[...]. Los protagonistas de Arlt, en cambio, al cabo de sus sueños, enfrentados a la realidad hallan en la muerte la solución del conflicto” (92).

La actualización romántica del tópico del burlador burlado en *Saverio el cruel* tiene alcances metafísicos. La farsa de Arlt se inscribe claramente en ese espectro de farsas

románticas y vanguardistas, entre las cuales las obras de Pirandello ocupan un lugar destacado, que explotan el tópico de la tragedia de la marioneta. Su trágico desenlace es un llamado a recordar el poder de esa fuerza (locura, voluntad, *id*) que hace de los hombres títeres. Aquí también, como en otras farsas románticas o modernas, esa fuerza se ríe de los hombres en su cara y, así, recuerda cuan ajeno es el universo para ellos. La comprensión de esta metáfora hace verdadera justicia a esa definición de la sonrisa humorística según la cual ésta se dibuja en la cara del hombre a raíz de la comprensión de lo trágico.

Saverio el cruel es una obra que se inscribe en la concepción moderna de la risa. En ella podemos ver, claramente, que la risa es más que un recurso que se despliega en forma de humor, ironía, sarcasmo o chiste a lo largo de las obras; que la risa es una concepción del mundo que, como una poderosa fuerza gravitacional, rige la organización estética de las obras concebidas en sus dominios. Por supuesto esto no quiere decir que la Modernidad sea, únicamente, la época de “la sonrisa que viene de lo amargo”¹⁶². Hay, sin duda, otras concepciones de la risa, de igual o mayor fuerza, y ahí está la explotación comercial de la risa como divertimento para demostrarlo¹⁶³. Sin embargo, en la alta cultura el humor, en tanto comprensión de la tragedia intrínseca a la existencia del hombre, ha mostrado ser una mina de imágenes muy rica.

¹⁶² Retomo esta expresión del artículo de Guiseppe Gatti “El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo”, donde el autor persigue el paralelismo entre *Saverio el cruel* y *Enrique IV*.

¹⁶³ Como señala Martha Munguía “es preciso reconocer que en nuestros tiempos la risa «está de moda»: es un valor que se compra y vende” (53). Trivializada y despojada de su sentido crítico por quienes Munguía llama “mercaderes de la comunicación”, la risa es hoy un “instrumento de control de masas al servicio de las peores causas” (53).

Conclusiones

Entre las ideas fundamentales que orientaron esta investigación está la de que las obras dramáticas no surgen por generación espontánea sino que siempre guardan una relación con una tradición estética que, a su vez se relaciona con una, o varias, perspectivas del mundo. Las tres obras analizadas pertenecen a la tradición farsica, una de las dos grandes tradiciones de la risa (la otra es la cómica) y eso significa que son el resultado de la transmisión de sus imágenes estéticas. Por tanto se apropian de ellas, las reinterpretan y las actualizan desde una particular visión del mundo, en este caso, la de los pueblos hispanoamericanos. Eso es lo que he tratado de mostrar en este trabajo.

Sé que en el camino quedaron algunos, o varios, hilos sueltos; sin embargo, por la naturaleza de esta investigación, un estudio minucioso de la farsa, una verdadera hermenéutica, era imposible. Mi trabajo es apenas un ensayo, el bosquejo de algunas de sus imágenes y, sobre todo, seguir la pista de su incorporación a la alta literatura. Eso implicó dejar de lado el estudio de las expresiones populares de la farsa, tanto las del siglo XX (obras del teatro de tandas, de revista y de carpa) como las de siglos anteriores. Mi justificación es que las obras de mi *corpus* pertenecen a la alta literatura. Es probable, también, que al analizar la farsa antigua como expresión de una cosmovisión agrícola haya privilegiado un tipo de risa: la que acompaña a la renovación del mundo. Me parece que este tipo de risa es fundamental para esa perspectiva del mundo, pero no podría afirmar con seguridad que es la única gestada en su seno. Tampoco creo haber abarcado todos sus matices sino, si acaso, esbozar el principal.

Me atrevo a afirmar que así como diversos tipos de cosmovisiones coexisten unas junto a las otras, también lo hacen distintas concepciones de la risa, aunque algunas suelen dominar determinadas vertientes estéticas. A veces, como en el caso de *En la luna* o *Saverio el cruel*, esa coexistencia se refleja en las obras. Creo que si las imágenes de la farsa antigua se han transmitido hasta la farsa de nuestros días es porque siguen siendo significativas. Esto, en cierta medida, es porque el raigambre popular que las sustenta sigue vivo, porque incluso en nuestros días la cosmovisión agrícola no está del todo muerta. Otra cuestión por la que son significativas es porque aparecen reinterpretadas en nuevos horizontes, porque son asimiladas por nuevas concepciones y toman otra vida. Este es el caso del teatro de marionetas o el teatro guiñol, que aparece en el horizonte romántico como la tragedia metafísica de las marionetas.

Otro punto fundamental en esta investigación es la imposibilidad de reducir la risa al recurso de lo cómico, a la sátira, a la ironía. La risa siempre tiene que ver con una visión del mundo, con un horizonte de interpretación. Por eso puede organizar obras enteras, marcarles un tono, una orientación; también por eso, cuando se presenta en una obra, expresa de manera significativa la manera en que los hombres interpretan el mundo. De esta manera, las obras vienen a ser microcosmos estéticos que reproducen la ideología de una época entera. Esto muestra que la estética no está divorciada de otros ámbitos de la existencia del humana, que no se constituye como un mundo más allá de aspectos como la ética.

Una cuestión no agotada en esta tesis es que las obras del *corpus* son claros antecedentes del teatro de vanguardia hispanoamericano e, incluso, del de otras latitudes. El que Huidobro y Usigli se adelanta a Beckett y Ionesco, por ejemplo, dice mucho contra la tesis de que la farsa de los años treinta sea producto de una colonización cultural. Y

también dice mucho sobre la manera en que hacemos nuestra historia literaria, siempre mirando hacia modelos europeos. Esta es una debilidad en la que yo misma he caído y a la que es difícil sustraerse; sin embargo, creo que este trabajo es un pequeño paso para comenzar a pensar nuestra historia del teatro de una manera menos dependiente de los moldes europeos.

Por supuesto, contra la tesis de la farsa como producto de una colonización literaria o teatral dicen más las imágenes fársicas, presentes en las obras estudiadas, de nuestros políticos, su engolosinamiento con el poder, su proclividad a las dictaduras; la muralla de la burocracia; los absurdos sostenidos, aún hoy, por pueblos enteros; la recreación de nuestras largas esperas, etc. Todavía queda mucho por decir sobre la síntesis de los elementos de nuestra cultura con las imágenes de la tradición fársica, sobre la manera en que se presentan el rascismo, el clasismo (aunque algo de ello hay en *Saverio el cruel*) y el machismo, por ejemplo. Pero también quedan por explicar otras farsas, como *La fiesta del hierro* de Roberto Arlt que no responde, al menos de una manera expresa, a preocupaciones cardinales de nuestra historia ni de nuestra cultura. Si las obras de la época hubieran estado, todas, igual de desarraigadas, tal vez podría estar de acuerdo con la tesis de Berenguer. Pero, como dice el refrán, una golondrina no hace verano.

Debo añadir que el *corpus* propuesto es sólo una pequeña probadita de la “farsa a la hispanoamericana”. Quedaron fuera otros autores como los argentinos Aurelio Ferretti y Agustín Cuzzanni, el cubano Virgilio Piñera o el venezolano Andrés Eloy Blanco. Quedaron también fuera farsas de gran interés para la línea de investigación propuesta, si bien eran obras que rebasaban la década de los treinta. Una de ellas es *Los muertos las prefieren negras* (1950) del venezolano Andrés Eloy Blanco, donde un político se casa con una negra para ganar popularidad y su subrepticia muerte pone a su mujer en una situación

que evidencia el rascismo que la rodea. La obra también sigue los pasos del muerto en el “más allá”, específicamente hasta la colonia de venezolanos asesinados. El autor no deja de sugerir los nexos entre las condiciones de la justicia venezolana en el siglo XX con las condiciones que dieron “origen” al continente, por ejemplo, cuando los muertos claman por un detective que descubra a los autores de sus asesinatos, pone en boca de uno de ellos unas palabras agudas: “[d]e Colón acá, inventores nos sobran, pero descubridores ninguno” (232). Blanco, parece, así, preluir el tema del ensayo de Edmundo O’Gorman *La invención de América* (1958), un clásico sobre el problema de la identidad hispanoamericana.

Otra obra de gran interés es *Los indios estaban cabreros* (1957) de Agustín Cuzzanni. Según Versenyi, esta farsa dramatiza el viaje de un príncipe indígena, quien, tras el fracaso de siete rebeliones contra un dictador azteca del siglo XV, decide emprender un viaje hasta el horizonte para enterar al dios Sol de la opresión que padece su pueblo. El príncipe y dos de sus acompañantes naufragan y van a dar a las redes de un pescador español. Después de múltiples aventuras, uno de ellos guía a Colón de vuelta a México (211). Llama mucho la atención el supuesto origen etimológico de la palabra “americanos” que da uno de los personajes: “[s]e les llama americanos, del italiano *amare i cani*, porque la leyenda dice que estas gentes tienen la obligación de amar a los perros tiranos y déspotas, que parece que por aquellas regiones abundan” (Versenyi: 212). Por motivos como este es innegable la vigencia tanto de estas farsas como de las que conforman el *corpus* de estudio. Estoy segura de que si hoy se pusieran en aún interpelarían y moverían a reflexión al público; aún haría mella en nosotros la risa con la que encaran nuestra realidad. Al parecer, en cuestiones políticas, en Hispanoamérica no hay nada nuevo bajo el sol.

Bibliografía

- Albrecht, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Trad. Dulce Estefania y Andres Pociña Perez. Barcelona: Herder, 1997.
- Aristófanes. *Las ranas. Los caballeros. Los acarnienses*. Trad. Luis Nicolau. Madrid: 2007.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Agustín Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1998. (Biblioteca clásica Gredos, 89).
- Arlt, Roberto. *Obra completa II*. Buenos Aires: C. Lohle, 1981.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971. Segunda edición revisada.
- Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 77-236
- “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. 237-409.
- “De la prehistoria de la palabra novelesca”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. 411-448.
- *El método formal en los estudios literarios*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo xxi, 2005.
- Barchino, Matias. “El poeta Vicente Huidobro viaja a la luna: el pequeño guiñol *En la luna* en la vanguardia teatral hispanoamericana”. en Antonio Ballesteros González y Cecile Vilvandre de Sousa (coords.) *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha: 2000. pp. 139-148.
- Beardsell, Peter. *Teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*. México: siglo XXI, 2002.
- Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos, 2002.
- *Anatomía de la risa*. México: Ediciones sin nombre, Conacyt, Universidad de Sonora, 2011.
- Bentley, Eric. “The psychology of farce”. *Let’s Get a Divorce! And other plays*. Ed. Eric Bentley. New York: Hill and Wang, Inc., 1958.
- *La vida del drama*. 1964. México: Paidós, 1995.
- Berenguer Carissomo, Arturo. “Prólogo”. *Teatro argentino contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1962
- Bermel, Albert. *Farce. A history from Aristophanes to Woody Allen*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1990.
- Bermúdez, Lola. “Prólogo”. *Alfred Jarry. Ubu Roi*, Madrid: Cátedra, 1997. Pp. 9-85.
- Blanco Iturbe, Andrés Eloy. *Teatro. El Cristo de las Violetas/ El pie de la Virgen/ Abigaíl/ Los muertos las prefieren negras*. Buenos Aires: Cordillera, 1960.
- Bourdieu, Pierre. *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- Bremmer, Jan. "Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia". *Una historia cultural del humor : desde la Antigüedad a nuestros días*. Coords. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Trad. Juan Antonio Pérez Gancedo. Madrid: Sequitur, 1999. Pp. 11-28.
- Buezo, Catalina. "Tipología de las formas breves". *Historia del teatro breve en España*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2008. Pp. 63-120.
- Carey, Bernardo. "A propósito de la primer «bisagra» del teatro argentino: «Autores de dramas gauchescos, sainetes y revistas – Siglo XIX»". Online.
- Castillo, Dante del. "Presencia de la farsa". *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. Coord. Norma Román Calvo. México: UNAM, 2007. 157-184.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Entremeses*. México: Porrúa, 1979.
- Cohen, Gustav. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*. Trad. Margarita Nelken. México: FCE, 1981.
- Cooper, Lane. *Los efectos de la comedia. Tractatus Coislinianus*. Trad. Jorge Brash. México: Ediciones sin nombre, Conacyt, Universidad de Sonora, 2012. Col. Relámpago la risa.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: celacp-Latinoamericana Editores, 2003.
- Corominas, J. "Farsa". *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Costa de, René. *Huidobro: Los oficios de un poeta*. Trad. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1984.
- Crombez, Thomas. "Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930". *Forum Modernes Theater*, 20 (2005): 33-51.
- Dauster, Frank. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924). Chile, México, El Río de la Plata*. Ottawa: Girol Books, 1993. Colección Telón.
- Devereux, George. *Baubo. La vulva mítica*. Trad. Eva del Campo. Barcelona: Icaria, 1984.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- Diego Cendoya, Gerardo. "Vicente Huidobro (1893-1948)", en René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. (Serie el escritor y la crítica). Pp. 19-26.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante. Ed. *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de Revista (1904-1936)*. v. xx. México: Conaculta, 1995.
- Edo, Miquel. *Luigi Pirandello*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- Eichmann Oehrli, Andrés. "Textos dramáticos de la colección de manuscritos musicales de Sucre (Archivo nacional de Bolivia)". Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. Pp. 275-294
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I (De la prehistoria a los misterios de Eleusis)*. J. Valiente Malla (Trad.). Madrid: Ediciones Cristiandad, 1978.
- Enríquez, José Ramón. Ed. *Teatro Mexicano: historia y dramaturgia, Comedias de costumbres (1843-1871)*. v. xx. México: Conaculta, 1994.
- Espinar, Guadalupe. "La sexualidad femenina en Cervantes: El celoso extremeño y El viejo celoso". *Tiempo de Historia* 49 (1978).

- Esquilo, Sófocles, Eurípides. *Obras completas*. Coord. Emilio Creso. Madrid: Cátedra, 2008.
- Figuroa Lorenzana, Antonio. "El teatro". *Historia de la literatura francesa*. Coord. Javier Prado. Madrid: Cátedra, 1994. 129-144.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Trads. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003. Colección Hermenaia.
- Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Lora, José. "Rodolfo Usigli «esperó a Godot» dieciséis años antes que Samuel Beckett". *Papeles de son armandans* año XXIII, tomo XC, núm. CCLXIX-LXX. Madrid- Palma de Mallorca. Agosto-setiembre, MCMLXXVIII.
- García Peinado, Miguel Ángel Ed. *Maese Pathelin y otras farsas*. Trad. Esperanza Cobos y Miguel Ángel García Peinado. Madrid: Cátedra, 1986.
- Gatti, Giuseppe. "El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: La sonrisa que viene de lo amargo". *Cartaphilus* 3 (2008): 75-28. Online.
- Gidi, Claudia. *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México: Ediciones sin nombre/ Conacyt/ Universidad de Sonora, 2011.
- Goic, Cedomil. "Vicente Huidobro: Datos biográficos", en René de Costa, Vicente *Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. (Serie el escritor y la crítica). Pp. 27-59.
- Gratwick, A. S. "Drama". *Historia de la literatura clásica (Cambridge University). Tomo II Literatura latina*. Eds. E. J. Kennedy y W. V. Clausen. Trad. Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989. Pp. 115-152.
- Graf, Fritz. "Cicerón, Plauto y la risa romana". *Una historia cultural del humor : desde la Antigüedad a nuestros días*. Coords. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Trad. Víctor Padilla Escalona. Madrid: Sequitur, 1999. Pp. 29-39.
- Grovas, Víctor. *El Mundo al revés y la sonrisa romántica: un viaje por la comedia de Ludwig Tieck*. México: UNAM, 2001
- Gutiérrez Estévez, Manuel. "Una visión antropológica del carnaval". *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo (edit.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 33-59. Col. Libros del arlequín.
- Haley, George. "El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro". *El Quijote de Cervantes*. Ed. G. Haley. Madrid: Taurus, 1984. Pp. 269-287.
- Handley, E. W. "Comedia". *Historia de la literatura clásica. Tomo I, Literatura griega*. Ed. P.E Earsteling y B.M.W. Knox. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. 390-464.
- Heidegger, Martin. *¿Qué es esto, la filosofía?* Trad. Victor Li Carrillo. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1958.
- Hernández, Luisa Josefina. "Un enfoque teórico de la farsa". *Los Calzones: farsa cómica*. Karl Sternheim. México: UNAM, 1977.
- , *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, 1997
- Hernández Reyes, Delia. "La renovación teatral" en Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. Pp. 395-413).
- Huerta Calvo, Javier. *La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)*. *Dicenda* 1 (1982): 143-158. Online.

- . (edit.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. Col. Libros del arlequín.
- . *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Barcelona: José J. De Oñaleta Editor, 1995. Col Oro viejo.
- . (dir.) *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert, 2008.
- Huidobro, Vicente. *En la luna. Pequeño Guiñol en cuatro actos y trece cuadros*. Col. Teatro. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1934.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: uam, 1992. Trad. Pilar Hernández Cobos.
- Jarry, Alfred. *Ubú completo*. Trad. Rafael Sender. México: Fontamara, 1996.
- Jiménez Rueda, Julio. *La silueta de humo. Farsa en tres actos*. México Sociedad General de Autores de Mexico, s.f.
- Juárez, Laura Susana. *Roberto Arlt en los años treinta*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, 2008. Online.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Ediciones Anfora, 1962.
- Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*, tr. Feliu Formosa y Luigia Perotto. México: Conaculta, 1997.
- Livansky, Karel. El vodevil. Un nuevo género dramático francés de finales del siglo XVII. *Tramoya. Cuaderno de teatro* 111 (abril-junio, 2012): 111-115.
- María y Campos, Armando de. *El teatro del género chico en la Revolución mexicana*. México: Inehrm, 1956.
- Marín Martínez, Juan María. “Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda”. *Anuario de estudios filológicos* 9 (1986): 169-177.
- Massip, Francesc. “Teatro de entretenimiento y diversión”. *El teatro medieval: voz de la divinidad del cuerpo de histrión*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1992. 18-30.
- Medina Vicario, Miguel. *Los géneros dramáticos*. Madrid: Fundamentos, 2000.
- Miranda Cancela, Elina. “La reflexión teórica sobre la comedia en el s. IV a. n. e. y en los tratados peripatéticos posteriores” *Nova tellus* 21-2 (2003): 47-76.
- Montaner, Carlos Alberto. *Las raíces torcidas de América Latina*. Barcelona: Plaza&Janes, 2001.
- Munguía Zatarain, Martha. “De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas”. *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Coord. Claudia Gidi y Martha Elena Munguía. México: Bonilla Artiga Editores- Universidad Veracruzana, 2012. Pp. 43-60.
- Neglia, Erminio. “El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas”. *Revista Iberoamericana* xlv, 106-107 (enero-junio 1979): 277-283.
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Eduardo Ovejero. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Nicoll, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’arte*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Barral Editores, 1977.
- Oliva, César. “Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda”. *Criticón* 42 (1988): 65-79.

- Oliva, César y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *El sombrero*. México: La Estampa Mexicana, 1946. Colección 500 años, núm. 23.
- Pacheco, José Emilio. "Prólogo" en Rodolfo Usigli. *Tiempo y memoria en conversación desesperada*. México: UNAM, 1981. Pp. 9-21.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad/ Posdata/ Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1999.
- Pavis, Patrice. "Farsa". *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1988.
- Peral Vega, Javier E.: *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación universitaria española, 2001.
- Pereira, Sergio. "Una lectura anarquista de *En la luna* de Vicente Huidobro". *Teatro chileno: sitio desarrollado por sisib y Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*. Online.
- Prieto, Julio. "Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt". *Iberoamericana X*, 38 (2010), 49-68.
- , "Cimbelina en 1900 y pico: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni". *Latin America Theatre Review* 32, 1(Fall 1998). 25-50.
- Raffa, Piero. *Vanguardia y realismo*. Barcelona: Cultura Popular, 1968.
- Reverte Bernal, Concepción. *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Reyes Palacios, Felipe. "Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría Dramática". *Tramoya* 72 (julio-septiembre 2002):107-113.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza, 1983.
- Rujo de la Rosa, Grínor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo: La generación de dramaturgos de 1927, dos direcciones*. Santiago de Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- Ramos Smith, Maya. *Actores y compañías en la Nueva España: Siglos XVI y XVII*. México: INBA, CONACULTA, TOMA, 2011 (Serie Historia Paso de Gato).
- Rodríguez-Grandjean, Pablo. "Experiencia, tradición e historicidad en Gadamer". *A Parte Rei: revista de filosofía* 24 (2002). 1-18. Online.
- Romo Feito, Fernando. "La risa en Mijail Bajtín como hermenéutica". *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Coord. Claudia Gidi y Martha Elena Munguía. México: Bonilla Artiga Editores- Universidad Veracruzana, 2012. Pp. 19-41.
- Ruelas, Enrique. *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades*. Ed. Edgar Ceballos. México: unam, 2012.
- Rueda, Lope de. *Teatro completo*. Ed. Ángeles Cardona de Gibert. Barcelona: Bruguera, 1976.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una bibliografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Saldes Báez, Sergio. "El juego de los espejos en *En la luna* de Vicente Huidobro". *Teatro chileno: sitio desarrollado por sisib y Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*. Online.
- Sara, Natalia. "Entre ensueños y fantasmas, La parodia. Una aproximación al teatro de Roberto Arlt". *Boletim de Pesquisas-NELIC*. 2 (julio 2009): 173-183.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Manuel Lamana. México:

- Losada, 2002.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli: las polaridades usiglianias*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2005.
- Sten, María. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: UNAM-BUAP, 2007.
- Sillato de Gómez, María del Carmen. “Lo carnavalesco en *Saverio el Cruel*”. *Latin America Theatre Review* 22, 2 (Spring 1989): 101-109.
- Spang, Kurt. *Los géneros literarios*. España: Editorial Síntesis, 1996.
- Storni, Alfonsina. *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Alsina y Bolívar, s.f.
- Sutton Dana F. “La obra satírica”. *Historia de la literatura clásica (Cambridge University). Tomo I, Literatura griega*, ed. por P.E Earsteling y B.M.W. Knox. 380-389.
- Swansey, Bryce. *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. México: UAM, 2009.
- Thomas Dublé, Eduardo. “En la luna, de Vicente Huidobro: creacionismo y referencialidad”. *Anales de literatura chilena* 2, 2 (Diciembre 2001): 177-190. Online.
- Troiano, James J. “Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt”. *Latin America Theatre Review* 8, 1 (Fall 1974): 37-44.
- Usigli, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. México: fce, 1940.
- . *La última puerta en Teatro completo de Rodolfo Usigli I*. México: FCE, 1963. Pp. 404-441. (Col. Letras mexicanas).
- . “Una comedia shaviana «Noche de estío». Prólogo” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp. 303-416. (Col. Letras mexicanas).
- . “Antesala para La última puerta” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp. 426-433. (Col. Letras mexicanas).
- . “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp.452-477. (Col. Letras mexicanas).
- . “Doce notas” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp. 478-494. (Col. Letras mexicanas).
- . “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp. 495-531. (Col. Letras mexicanas).
- . “Gaceta de clausura sobre «El gesticulador»” en *Teatro completo III*. México: FCE, 1979. Pp. 536-569. (Col. Letras mexicanas).
- . “Viaje de vuelta” en *Teatro completo de Rodolfo Usigli IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*. Compilación, prólogo y notas de Luis de Tavira. México: FCE, 1996. Pp. 154-182. (Col. Letras mexicanas).
- Versenyi, Adam. *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Weissberger. “Inversión carnavalesca en la Farsa teologal de Diego Sánchez de Badajoz”. *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico* I 3-4 (julio-diciembre, 1987): 597-614.
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual. Cine, teatro y televisión*. México: fce, 1962 (1959).
- Zea, Leopoldo. *Filosofía de la historia americana*. México: Universidad Autónoma de Nayarit, 1978.