

---

# ¿UN MUNDO AL REVÉS?

---

LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA

---

Dahlia Antonio Romero

---



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

---

*F*ICTICIA

MÉXICO  
2017

---

# CONTENIDO

---

## Introducción

**11**

## Capítulo I

El arte de poner al mundo de cabeza como tradición

**15**

*Farsa griega, risa dionisiaca, 15*

*Farsa latina, risa festiva, 22*

*Farsa medieval, una risa del mundo al revés, 27*

*Farsa renacentista, el arte de hacer reír, 33*

*Farsa moderna, la risa trágica, 38*

## Capítulo II

El Nuevo Mundo de la farsa

**51**

*La risa de la farsa en el Nuevo Mundo, 51*

*La farsa de las repúblicas hispanoamericanas, 57*

*Y llegó la intelectualización.*

*La farsa hispanoamericana en la primera mitad del siglo xx, 63*

*¿Una farsa netamente hispanoamericana?, 74*

Capítulo III  
Fársico desfile de sublevaciones  
**81**

Capítulo IV  
Condenados a la espera  
**103**

Capítulo V  
Un dictador anda suelto  
**129**

¿De qué se ríe la farsa hispanoamericana?  
**149**

---

## INTRODUCCIÓN

---

La tradición fársica, esa transmisión de imágenes de una risa peculiar que ha llegado a nuestros días, suele presentarnos mundos al revés, mundos paródicos en los que lo cotidiano aspira a su renovación, mundos en los cuales los rasgos que miramos en el espejo de todos los días aparecen aumentados, o disminuidos, hasta la caricatura y, a veces, retorcidos hasta lo grotesco. Leer una farsa o ver su puesta en escena es como entrar en una de esas casas de los espejos que presentan las ferias. Ahí la “realidad” siempre aparecerá desproporcionada: enana, gigante, gorda o flaca y, por eso, nos hará reír. Pero hacer farsa en Hispanoamérica, donde por sí misma la realidad ya está aumentada y disminuida hasta la caricatura y retorcida hasta, valga la mala rima, el grotesco más churrigueresco, es otra cosa. Aquí la farsa, que en la tradición se revela como la puesta en escena de mundos al revés, no puede sino ser realista, pues el mundo ya está al revés. En broma se dice que si Kafka hubiera nacido en México habría sido un autor costumbrista, también en broma se cuenta que a Ionesco Cuba se le antojó más absurda que su teatro, medio en broma Bretón y Dalí estuvieron de acuerdo en que nuestro país era más surrealista que un cadáver exquisito. Será que entre broma y broma la verdad se asoma. Por eso al presentar este desarrollo de la tradición estética de la farsa en nuestro teatro no puedo sino poner ese mundo al revés, que la caracteriza, entre interrogaciones.

La farsa, con ese nombre, nació durante la Edad Media para designar pequeñas piezas dramáticas, cómicas, que se intercalaban en otras obras de talante religioso. Eran piezas de relleno, de ahí que se les designara con un nombre de origen latino que se refería a una masa condimentada con la que se rellenaban trozos de carne. El nombre hace honor a su estética, la cual tiene al banquete y los apetitos humanos de todo tipo en muy alta estima. Pero esa estética está presente ya en las antiguas comedias griegas, nacidas al cobijo del espíritu dionisiaco, y en diversos géneros con los que los latinos celebraban la renovación de la vida. A ella pertenecen también la *Commedia dell'Arte*, el paso y el entremés. Y sus imágenes se encuentran todavía en varias comedias de la Modernidad, donde el romanticismo las reinsertó en una nueva visión del mundo, una visión urbana, humorística, alejada de la cosmovisión agrícola en la que habían nacido y para la que reír era tan importante como parir, comer, fornicar y, en suma, vivir. A partir del Romanticismo la tradición fársica combinó las viejas imágenes dionisiacas, agrícolas, con imágenes acordes al sentir de los nuevos tiempos. Esa combinación aparece en el teatro de vanguardia y en la farsa hispanoamericana. En buena medida, este libro le sigue la huella a esa tradición que no es sino la transmisión de un *pathos*, de ambientes, imágenes y tópicos conservados desde los antiguos griegos hasta nuestros días.

Muchos años atrás, cuando inicié esta investigación, tenía la ingenua creencia de que podría encontrar una definición de la farsa o formular la mía, pero un filósofo cínico me curó de semejante insensatez. Se cuenta que Platón definió alguna vez al hombre como un “bípedo inplume”, por lo cual un buen día Diógenes de Sínope, el cínico, se apareció muy fresco por la Academia con un pollo desplumado y lo lanzó al grito de “¡he aquí al hombre de Platón!”. Diógenes nos muestra que la realidad de las definiciones es triste, nunca pueden ser completas cuando se refieren al hombre. Tampoco a sus procesos y sus creaciones. Otro filósofo menos jocoso, aunque igual de malicioso que Diógenes, Jean Paul Sartre, iba por el mismo rumbo cuando pensó que al hombre, a diferencia del musgo, la podredumbre y las coliflores, no se le puede definir, porque él “es primeramente lo que se lanza hacia el futuro” (13). De esta manera, Sartre reco-

## Introducción

nocía la intrínseca temporalidad del hombre. Y si este 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 su estudio requiere de métodos de aproximación distintos a los de las ciencias naturales, esas sí pródigas en definiciones. En realidad, más que métodos, las expresiones culturales del hombre requieren un conocimiento histórico que, en palabras de Hans-Georg Gadamer, permita comprender cómo ha podido ocurrir que algo sea como es (33). Está visto que mi deuda con la filosofía en este libro es grande, de estos filósofos viene el axioma que lo rige: es menester *comprender en lugar de definir*.

Y en el intento de comprender la farsa hispanoamericana decidí, como antes he anotado, seguir la huella de la tradición fársica en Europa, pero también remontarme a sus orígenes en la Colonia y, sobre todo, detenerme en su acontecer durante la primera mitad del siglo xx. Corría el año de 1896 cuando Alfred Jarry revivió la farsa en Francia y puso en escena a un tirano gordo, maloliente, pedorro, pero terriblemente gracioso que sentó las bases para que otros dramaturgos, hastiados de la comedia realista, recuperaran esa estética teatral irreverente inaugurada por los griegos. Pronto los dramaturgos hispanoamericanos hicieron lo propio, por lo que el saldo de la primera mitad del siglo xx en Hispanoamérica fue una constelación de obras que revivían a Aristófanes, a la *Comedia dell'Arte*, al entremés, al retablo, al teatro de títeres, etc. El teatro hispanoamericano, de pronto, se reencontró con una tradición que no le era del todo novedosa y comenzó a utilizarla como el lenguaje idóneo para expresar sus preocupaciones más auténticas: las de su acontecer político.

Sin embargo hubo quienes, en los años treinta, consideraron que en Hispanoamérica debía imperar una estética realista para dar cuenta de nuestra identidad. Cualquier otra estética era snob. Hacer farsa era tan falso como cantar el himno mexicano o el argentino o el chileno en francés. No daba cuenta de nuestra cultura, de nuestra historia. Pero las farsas que se escribieron en la época no hablaban ni de Francia ni de Europa, hablaban del clasismo, de los políticos y su manía gesticuladora, de su demagogia, de la enredada burocracia, de la tendencia a deificar a los