

**¿UN MUNDO AL REVÉS?
LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA**

BIBLIOTECA DE ENSAYO CONTEMPORÁNEO

AL VUELO DE LA RISA
MARTHA ELENA MUNGUÍA Y CLAUDIA GIDI
(coordinadoras)

¿UN MUNDO AL REVÉS?

LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA

Dahlia Antonio Romero



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

*F*ICTICIA

MÉXICO
2017

Este libro forma parte del proyecto de investigación “Manifestaciones de la risa en la literatura hispanoamericana” avalado por el Fondo Sectorial de Investigación para la Educación, Conacyt núm. 220569.



¿UN MUNDO AL REVÉS? LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA

Dahlia Antonio Romero

Primera edición: agosto 2017

D.R. © 2017, Dahlia Antonio Romero

D.R. © 2017, Ficticia S. de R.L. de C.V.

D.R. © 2017, Universidad Veracruzana

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Dirección Editorial

Hidalgo núm.9, Centro, CP 91000

Apartado postal 97

Xalapa, Veracruz, México

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 8185980; 8181388

FICTICIA EDITORIAL

Magnolia II,

Col. San Ángel Inn, C.P. 01060, Ciudad de México.

México

www.ficticia.com

libreria@ficticia.com

Ficticia Editorial es miembro fundador de la AEMI
(Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes)

Editor: Marcial Fernández

Diseño de la obra: Armando Hatzacorsian

Formación de planas: Mónica Villa

En portada: William Hogarth, *The Laughing Audience*, 1733.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del editor de Ficticia Editorial.

ISBN: 978-607-521-082-7, Ficticia S. de R.L. de C.V.

ISBN: 978-607-502-586-5, Universidad Veracruzana

Impreso y hecho en México.

Insultar a los canallas no es algo censurable. Al contrario, es un honor para los hombres decentes, si bien se piensa.

Aristófanes, *Los caballeros*

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 cadaver 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 farsica 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 jocosos, 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-

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 far-sas 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

gobernantes, de las caricaturescas sublevaciones de los ejércitos, de los improvisados dictadores. En otras palabras, hablaban de esta América hispana que nos duele. Como muestra ofrezco al lector mi lectura de tres farsas de la época: *En la luna* del chileno Vicente Huidobro, *La última puerta* del mexicano Rodolfo Usigli y *Saverio el cruel* del argentino Roberto Arlt. Las tres son farsas auténticamente hispanoamericanas que actualizan el tópico del mundo al revés, que nos mueven a ponerlo entre interrogaciones y que, por último, fueron escritas para abrir la conciencia de los espectadores hacia la posibilidad de una nueva Hispanoamérica.

CAPÍTULO I
EL ARTE DE PONER AL MUNDO DE
CABEZA COMO TRADICIÓN

Farsa griega, risa dionisiaca

En el principio fueron los griegos y con ellos, la farsa. Tenían dioses, un panteón numeroso. Dioniso, el más misterioso, el dios de la máscara, engendró el teatro: tragedia y comedia o, más propiamente, farsa. Su nombre significaba locura, embriaguez, celebración de muerte y vida. No es casualidad que Heráclito, el oscuro, lo identificase con Hades. Dioniso, como nos hace saber María Daraki, “[e]s, por excelencia, el «Dios que muere» o, mejor, que atraviesa la muerte” (83-84). Por tanto, Dioniso, deidad de múltiples nombres (Zagreos, Yaco, Baco) y variados mitos, es también el dios que renace. Cuenta Diodoro Sículo que después de ser despedazado por los titanes, su madre Deméter juntó sus miembros y le dio nueva vida. Diodoro no duda en ver ahí una metáfora agrícola: el desmembramiento del dios del vino indicaría la recolección de los frutos de la vid por los campesinos, mientras que la restitución realizada por la diosa demostraría “que la tierra restablece otra vez a la viña, vendimiada y cortada en su estación del año, a su anterior pujanza en producir frutos”(III, 62: 7-8). Dioniso encarna el drama de la renovación de la vida, como Perséfone, la otra hija de Deméter que fue raptada por Hades y a la que se le permitía regresar a la superficie de la tierra durante dos tercios del año.

“Pero Hades es el mismo que Dioniso”, nos recuerda Heráclito (frag. 50). Y el griego Jenócrates parece decir algo semejante en el detalle de una copa que nos muestra juntos a Dioniso y Perséfone, reyes del

inframundo (Kerényi 2004, 60-61) —lugar que, como dice Daraki, es “a la vez morada de los muertos y fuente de alimentos” (68). Dioniso y Perséfone hijos de Deméter, “madre del grano” (Kerényi 2004, 55), encarnan el drama agrícola, ese que ve en la tierra tanto una boca hambrienta como un útero fecundo, ese que se resuelve en la renovación de la vida. Cuando Dioniso quiere rescatar a Semele, otra de sus madres, de las garras de la muerte encuentra un lugar para ascender y descender de los infiernos en el lago Alcioneo. Ahí se alzaba un falo gigante, símbolo de la vuelta a la vida, de la renovación; símbolo dionisiaco (Kerényi 1998, 215).

Inseparable de los lujuriosos sátiros, que ostentaban un órgano viril exuberante, y padre del libidinoso Príapo, Dioniso era un dios de cultos fálicos al que el sabio Varrón atribuía la regencia de los jugos de los frutos y las semillas de todos los seres vivos (Otto 121). Este era, pues, un dios de la abundancia, de la alegría de la renovación y de la risa. Pero no de cualquier risa, sino de una risa regeneradora, ligada a la fertilidad. Su risueña presencia en una escena crucial del mito de Deméter y Perséfone no debe pasar inadvertida. Raptada Perséfone por Hades, Deméter emprende una dolorosa peregrinación que la lleva a Eleusis donde, según Clemente de Alejandría, una mujer llamada Baubo (vientre) la incita a reír con sus bromas y gestos obscenos. Dioniso, en la forma del niño Yaco, se encuentra presente y alienta su risa (II, 21: 1).

Aristóteles vio en los cantos al dios, sobre todo en los cantos fálicos, una de las fuentes de la comedia. Otra la vio en los versos yámbicos. Estos eran versos burlescos, de invectiva personal, cuyo nombre tiene alguna relación con el de la anciana Yambe. No hay que olvidar que en la versión homérica del mito de las dos diosas, Deméter y Perséfone, Yambe cumple la misma función que Baubo: hacer chanzas obscenas a la diosa para que en su enlutado rostro aparezca la risa. Pues bien, cantos fálicos y yambos se dejaban oír en el komos, esa palabra griega que resuena en el nombre de comedia y que designaba los radiantes desfiles en honor del dios del vino, donde la renovación de la vida se celebraba con danzas y un singular derroche de risa y lo que ahora llamamos “obscenidad” (Aristóteles II49a 2-15).

Cabe anotar algunos datos más sobre los orígenes de la comedia. En su profundo estudio sobre Dioniso, Kerényi recuerda que la voz griega *Komoidia* (comedia) también se relacionó con *kome* (aldea) y cuenta, a propósito de esa relación, lo que ocurría durante ciertas fiestas dionisiacas, las leneas, en las aldeas griegas. Al caer la noche los campesinos pobres se embadurnaban la cara con levadura (*tryx*) y “se dirigían a las casas de los ricos que les habían infligido alguna injusticia y cantaban allí sus canciones de mofa y venganza. Hacían el papel de espíritus vengativos” (230). De ahí surgió la *trygodia*, nombre que parodiaba al de *tragodia*, el género serio que encumbró a Sófocles, Eurípides y Esquilo. En la burlesca *trygodia* Kerényi ve un antecedente primitivo y remoto de la comedia. Las obras de este género teatral, hijo de Dioniso y las dos diosas, de los cantos fálicos y el yambo, hijo también de la *trygodia*, se representaron con gran popularidad en las antiguas fiestas dionisiacas. Sus autores —Magnes, Cratino, Eupolis y Aristófanes, entre otros— alcanzaron gran renombre.

Otro género inspirado por el dios del vino parodiaba el argumento de las tragedias. Se le llamó cuarto drama, por representarse después de una trilogía de tragedias. También tuvo el nombre de drama satírico, en honor a los sátiros compañeros de Dioniso, pues sus bulliciosos lances y sus insaciables apetitos definieron el tono de esas obras. Apenas dos obras completas, *El cíclope* y *Alceste* de Eurípides, ha llegado hasta nuestros días. El resto son fragmentos. Con la comedia dionisiaca hemos tenido mejor suerte, pues se conserva una buena parte de las obras de Aristófanes. Las suficientes para percatarnos de la influencia de los ritos dionisiacos y eleusinos, de su risa regeneradora, en el teatro cómico.

Representaciones de la naturaleza que muere y reverdece —de las semillas que se guardan en el inframundo, lugar de los muertos, para germinar y alzarse sobre la tierra— Dioniso y Perséfone dieron vida a imágenes de enterramientos que renovaban al mundo, a mundos al revés que se constituyeron en poderosos símbolos de esa renovación. Albin Lesky nos informa de la presencia de uno de esos mundos al revés en una comedia de Ferécates, *Los Mineros*, donde la vida en el Hades se desarrolla cual si fuera en un placentero país de utopía (451). Otras expresiones del mundo al revés fueron el travestismo e intercambio de roles de hombres

y mujeres. Basta asomarnos a unas cuantas obras de Aristófanes para encontrar imágenes tan chuscas como a Dioniso en coturnos embutido en un vestido de mujer azafranado (*Las ranas*) o al gran trágico Eurípides disfrazado de anciana para sortear la conjura que las mujeres han emprendido contra él, hartas de la mala imagen con que aparecen en sus obras (*Las tesmoforias*). También en *La asamblea de las mujeres* (391 a. C.) hay travestismo, si bien ahí son las atenienses las que usurpan las ropas de sus maridos y se pegan barbas. Así disfrazadas, toman el control de la asamblea y les dan el poder a las mujeres, entonces Atenas se vuelve un mundo al revés en el que se disuelve la propiedad privada y la sagrada institución del matrimonio. *Lisístrata* (411 a. C.) no anda por un camino muy distinto al anterior: hartas de la guerra entre Atenas y la Liga del Peloponeso las atenienses ponen arriba lo que está debajo, toman el control político y, lideradas por Lisístrata, imponen una forzada abstinencia sexual a sus maridos. Su plan consiste en convocar a las mujeres de las ciudades enemigas a imitarlas para que los hombres prefieran hacer el amor en lugar de la guerra.

Dionisiacos como eran, los cómicos de la farsa antigua tuvieron predilección por mostrar la versión más carnal de los protagonistas de los géneros altos, a los que parodiaron sin empacho. Los héroes de la farsa antigua tuvieron como signos la risa, la glotonería, la cobardía, la intemperancia y la lujuria jocosa. Por eso en la representación de las comedias dionisiacas los actores se revestían con un miembro viril de cuero que se asomaba bajo la túnica, así como un vientre exagerado y nalgas acolchadas (Handley 392). Con seguridad esa vestimenta era otra fuente de risa que honraba al dios del falo. Además, los cómicos dionisiacos tuvieron gran gusto por la escatología —Zeus mismo pasa de ser señor del rayo a Zeus Tiramierda en *La paz* de Aristófanes.

Pero la risa de la farsa antigua no era un simple divertimento. En primer lugar, porque era compañera inseparable de la fecundidad, de las posibilidades que tenía el hombre de mantenerse de pie sobre la tierra. En segundo lugar, porque los sucesos más importantes de la ciudad, las victorias, las derrotas y los personajes más conocidos, entre ellos, por supuesto, encumbrados políticos y gobernantes, pasaban por el tamiz de

la risa. En la comedia se oía la risa vengativa de la *trygodía*, de los sometidos, la risa dionisiaca, yámbica, aguda, violenta y crítica, dirigida sin reparos contra los gobernantes griegos. La risa literaria cumplía en ella la misma función que tenía la risa ritual de la fiesta dionisiaca y eleusina: dirigirse, a través de injurias y burlas, contra las “máximas autoridades de la tierra para obligarlas a renovarse” (Bajtín 1986, 185). Un claro ejemplo lo da Cratino a propósito del aristócrata Pericles. Si en la adúladora boca de Tucídides este personaje es llamado “el primer ciudadano de Atenas”, en la lengua plena de ritos báquicos de Cratino se convierte en “Pericles cabeza de cebolla” (Lesky 449). Cratino no fue el único en atacar a Pericles, el estratega y su círculo cercano fueron uno de los objetivos favoritos de los cómicos atenienses; sin embargo es difícil saber si esos ataques contribuyeron en algo a su pérdida de crédito y a la suspensión de su cargo al mando del ejército ateniense, en el año 430 a. C., o si, simplemente, Pericles cayó por su propio peso.

También los enemigos del reconocido estratega tuvieron su parte con los antiguos cómicos. Uno de ellos fue Cleón, de cuyo gobierno se burló Eupolis en su *Edad de oro* (424 a. C.). Pero Cleón tuvo un enemigo mucho más encarnizado: Aristófanes. Y es que el demagogo, menos tolerante que Pericles, llevó al cómico ante el Consejo ateniense tras la representación de su segunda pieza, *Los babilonios* (426 a. C.), bajo la acusación de insultar a los magistrados y a la ciudad frente a extranjeros. El cómico se vengó llamando a Cleón “cobarde y mariconazo” en su obra del 425 a. C. *Los acarnienses* (659-664). Y más tarde, en *Los caballeros* (424 a. C.), presentó al político, comerciante de cueros, como Plafagonio, un esclavo de Demos dado a la intriga, marrullero, calumniador y gran adúlador de su amo. Celosos del éxito de Plafagonio con Demos, otros dos esclavos, Demóstenes y Nicias, le buscan el talón de Aquiles y, mientras el afortunado esclavo duerme, le sustraen un oráculo que pronostica su caída. Otro esclavo, un morcillero, ganará el favor de Demos.

La elección de un vendedor de morcillas como el vencedor de Cleón no es gratuita. La verdad es que el mal ánimo de Aristófanes no se dirigía solamente contra Cleón sino contra los políticos advenedizos y demagogos que, como aquel, procedían de la clase comerciante que tomó el po-

der de Atenas tras de la caída de Pericles, cual se puede advertir en el diálogo que sostiene Demóstenes con el morcillero:

MORCILLERO. Dime: ¿Cómo llegaré a ser alguien, si soy un morcillero?

DEMÓSTENES. Por eso mismo te engrandecerás, porque eres ruin, procedes del mercado y tienes desparpajo.

MORCILLERO. No creo merecer tanta categoría.

DEMÓSTENES. ¡Ay de mí! ¿Por qué razón dices no merecerla? Me pareces consciente de tener cierta virtud. ¿Acaso eres de buena familia?

MORCILLERO. No, ¡por los dioses!, que yo sepa, vengo de gente ruin.

DEMÓSTENES. ¡Oh! bienaventurado, ¡qué suerte tienes!, ¡qué buena condición la tuya para la política!

MORCILLERO. Pero si ni siquiera sé, buen hombre, lo de la escuela, salvo las letras, y encima muy requetamal.

DEMÓSTENES. Solo eso te perjudica: saberlas muy requetamal. El liderazgo del pueblo no le va al hombre instruido, ni al honrado en su forma de ser, sino al ignorante y al corrupto. Conque no dejes escapar lo que te ofrecen los dioses en sus oráculos (179-192).

Asombra la actualidad de los diálogos de Aristófanes, que bien podrían retratar a la clase política mexicana. Pero vuelvo a los griegos. Si en un principio los cómicos se cuidaron de enmascarar a los políticos bajo la faz de personajes mitológicos o de su invención, con el tiempo, y ante los estragos de la guerra, dejaron atrás esas delicadezas. Un ejemplo claro es Platón, quien satirizó a Hermipo, Pisandro y Cleofonte en obras homónimas. Maestros, como eran, en artes detestables, los políticos no parecieron amedrentarse demasiado con tan directas críticas y, prácticamente, dieron carta blanca a los cómicos para sus representaciones escénicas. Pero, a decir verdad, en ese cielo casi impoluto de la libertad y la democracia ateniense hubo ciertos nubarrones. Hacia el 440, mucho antes de la época que vio brillar a Aristófanes, se emitió un decreto “contra el ataque al pueblo bajo el nombre de comedia”. Tres años después, se revocó (Handley 411-412, Lesky 449). Más tarde ocurrió el intento de censura de Cleón a Aristófanes y hay rumores de una supuesta venganza de Alcibía-

des contra Eupolis: el estratega habría ahogado al cómico en el mar durante la expedición a Sicilia, en 415, en represalia por la manera en que lo había satirizado en su farsa *Baptai* (Lesky 453). En el mismo 415, Siracosiso propuso una ley que prohibió los ataques personales y aunque se ha negado algún impacto perjudicial de esa prohibición en la comedia (Lesky 449, García S. 57), lo cierto es que también se ha reconocido que “la comedia en Atenas se ocupó muy directamente de los temas de la polis mientras disfrutó de la libertad necesaria para hacerlo” (Macía 225).

Cómo se redujo la libertad para reír en el mundo griego es una cuestión de la que no conocemos los detalles, pero Jan Bremmer nos informa que ya para fines del siglo V el humor era un peligro reservado para las festividades de Deméter y Dioniso, “dioses fuertemente asociados con la subversión del orden social” (13). La pérdida de terreno de la risa dionisiaca y eleusina coincide con el debilitamiento de la parábasis en las comedias, ese momento en el que el coro se quitaba las máscaras para interpelar al público, lanzar insultos plenos de violencia yámbica e incluso, proclamar su derecho a recomendar y enseñar lo mejor para la ciudad, cual reclamaba Aristófanes en *Las ranas* (686). *La asamblea de las mujeres* (391 a.C.) y *Pluto* (388 a. C.) de Aristófanes son comedias sin parábasis, comedias de una etapa media a la que sucederá la comedia nueva, un producto edulcorado en el que las preocupaciones de la polis, y por tanto, los ataques a los políticos, cedieron su lugar a la burla sobre los vicios, las pasiones y los excesos de la vida privada (Minois 50). Así puede leerse en las obras que escribió Menandro durante el siglo IV. Tan comprometido estaba este con la fiel representación de escenas de la vida cotidiana que Aristóteles de Bizancio escribiría posteriormente: “¡Oh Menandro y Vida, ¿quién de vosotros imita al otro?!” (Gratwick 138). Cuán lejos habían quedado los fabulosos coros fantásticos de Aristófanes en los que nubes, ranas y avispa entonaban sabrosos insultos y “obscenidades” sobre el escenario.

Los griegos dieron luz a la tradición fársica con la comedia dionisiaca pero también a la tradición cómica, con la comedia nueva. Si el alcance de la primera es la de una gran carcajada crítica de la que no se salva ni Zeus, la segunda tiene, más bien, un regusto a sonrisa; si la primera con-

tiene una sátira universal que invita a la renovación de la vida, la segunda orienta sus dardos a la censura de los vicios individuales (misantropía, avaricia, fanfarronería, etc.). Las imágenes de ambas tradiciones han enriquecido el teatro de la risa de todas las épocas. Adrian Gratwick ve, por ejemplo, muchos de los elementos de la comedia nueva en la comedia costumbrista europea (119) y no podríamos obviar la relación entre el teatro de cabaret mexicano de nuestra época con la comedia dionisiaca. Hay géneros y obras cuya pertenencia a una y otra tradición es muy clara; sin embargo, muchas veces la risa de la comedia toma prestada las imágenes de la farsa para fortalecer sus intenciones satíricas.

Farsa latina, risa festiva

Los latinos supieron reír tanto como los griegos. Ese pueblo que recibió a Priapo, el fálico hijo de Dioniso, con los brazos abiertos gustaba de aderezar bodas solemnes con las chanzas más groseras; sus generales victoriosos recibían a un tiempo honras pomposas y las canciones burlescas de sus tropas; incluso sus muertos, sin importar el brillo de su linaje, eran escarnecidos por un actor que mimaba sus gestos representativos. El pueblo latino mostró su capacidad para reír en las festividades rurales ligadas a la fecundidad de la tierra (las *saturnalia* de diciembre, las *lupercalia* del 15 de febrero, las *liberalia* del 17 de marzo y las *floralia* de abril). Ahí, entre risas, germinaron ritos, danzas, desfiles y juegos con un fuerte aroma dionisiaco que, después, dieron lugar a géneros teatrales fársicos.

Vale la pena traer a la memoria las *saturnalias*, fiestas con las que se celebraba un retorno al reino de Saturno, el dios de la agricultura para los romanos. ¿Cuál era este reino? Una edad de oro en la que privaba la igualdad, la abundancia, la felicidad y, por supuesto, la risa. A ese retorno del tiempo se engarzaban rituales de inversión que nos dejan claro que la cosmovisión agrícola siempre ha ligado los procesos de renovación del cosmos con los mundos al revés. Durante las *saturnalias* el día se transformaba en noche y las antorchas brillaban a pleno sol; en cambio: se aclamaba el nuevo sol a medianoche; se invertían los sexos, los hombres po-

«¿UN MUNDO AL REVÉS? LA TRADICIÓN FÁRSICA EN HISPANOAMÉRICA»
DE DAHLIA ANTONIO ROMERO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL
31 DE AGOSTO DE 2017 EN LOS TALLERES DE MÓNICA GUICELA
FARFÁN REYES EN IMPRESORA Y ENCUADERNADORA
“EL TINTERO”. BORIS GODUNOV NÚM. 529 COL. LA NOPALERA,
DELEG. TLÁHUAC. CIUDAD DE MÉXICO, C.P. 13220
EL TIRAJE FUE DE 500 EJEMPLARES.