

# Tres farsas analizadas según la teoría de *Eric Bentley*

Felipe Reyes / Arte Dramático. Facultad de Filosofía y Letras

Here in the action lies that subtlety  
which is sometimes and notoriously  
absent from dialogue and even character.  
The enacted story is itself a language.  
And this is to say that it is symbolic.

Eric Bentley, *The life of the drama*.

Los géneros dramáticos son diferentes enfoques o tratamientos de la realidad, excepto la farsa. Ésta es, fundamentalmente, una transposición de la realidad. Si la realidad tal y como la conocemos no es congruente, la farsa efectúa la transposición de esa realidad haciéndola congruente, inventando una anécdota que pretende realizar en plenitud el tema seleccionado por el autor —por eso es un género *temático*; además de esa mecánica de sustituciones básica en la farsa, la anécdota fársica posee determinadas características que la emparentarán con cualquiera de los otros géneros dramáticos; por eso es posible distinguir varios tipos de farsa. Las farsas que he seleccionado para analizar —*Una familia unida*, *Los dos verdugos* e *Historia de Vasco*— ejemplifican estas consideraciones sobre el género.

La farsa de Jacques Prévert, *Una familia unida*, nos presenta al final la reunión de la familia Desgameslay en la casa del abogado Bâtonnet, en París, una vez que los miembros de esa familia incidentalmente han llegado allí con propósitos diferentes y han manifestado abiertamente sus amores incestuosos o pervertidos. La realidad de las relaciones familiares —abundantes en motivaciones incestuosas— ha sido traspuesta a una anécdota muy elaborada que la expresa ampliamente y que tiene como característica principal la comicidad: la que fue nodriza del abogado Gaspard Bâtonnet y que ahora es su ama de llaves confiesa que lo ama y que siempre se ha sacrificado por él; Jacqueline llega desnuda bajo su abrigo para entregarse a Gaspard, en su propósito de olvidar el amor que siente por su padre, el coronel Desgameslay; el coronel ha sido sorprendido haciéndose el amor con un jovencito “algo alemnado” a quien ha vestido con las galas militares y quien pasara por ser su sobrino, etcétera. Finalmente, el hijo, quien se había ido del hogar por considerarse indigno de pertenecer a esa “familia modelo”, se ha ordenado como sacerdote y ejerce su profesión junto con el oficio de plomero. El hijo aparece sorpresivamente destilando ingenuidad y obliga tácitamente a los demás a ejercer las represiones necesarias para volver a la cotidianeidad, a cerrar la válvula de escape que les había permitido expresar libremente sus problemas psicológicos, es decir, los obliga a terminar la farsa. Este retorno a la normalidad definitivamente ridículo implica cierto *castigo*, característica que conecta a la presente anécdota fársica con la comedia.

*Los dos verdugos*, de Fernando Arrabal, también concentra su atención en una realidad psicológica: la complicidad entre hijos y madre para la destrucción constante de la figura paterna, y la esencial dependencia de los hijos de la figura materna. Arrabal ha expresado esta realidad mediante una anécdota mínima donde el mito edípico —situada Yocasta en el centro del triángulo— queda expresado en su totalidad. Francisca entra a un cuarto muy oscuro donde encuentra a dos verdugos —imagen real de los impulsos destructivos que tienen

los hijos contra su padre— a quienes les pide castigo para su esposo; Benjamín —el hijo “bueno” por su aceptación de la dependencia materna— y Mauricio —el hijo “malo” por poseer cierta lucidez que le permite rebelarse ante la situación— presencian la muerte de su padre; ante esta evidencia, Mauricio ya no está obligado a continuar ejercitando su lucidez, ha desaparecido el compromiso de fidelidad hacia el padre que su conocimiento de la situación le imponía; podrá entonces reconciliarse con su madre sometiéndose a su voluntad, accediendo a sus exigencias desmesuradas de retribución, de dependencia total y única. La sustitución de la realidad es muy clara en la anécdota; pero por el movimiento dramático, por la mecánica y significación de la anécdota, ésta posee un nítido tono de pieza: Mauricio está *incapacitado* para *evitar* ese crimen que se repite cotidianamente y está incapacitado también para liberarse del dominio materno; *su lucidez*, momentánea pues es anterior a la sumisión, *es inútil*.

En la anécdota de la *Historia de Vasco* encontramos dos motivos fundamentales: su inspiración en los cuentos infantiles alemanes, y la realidad de los anhelos individuales enajenados —malogrados— por el fenómeno incomprendible que es la guerra. La calidad mágica y premonitoria de algunos elementos usados por Cchéhadé —la fuente de predicciones, los cuervos funestos, la flor roja que Vasco se coloca justo delante del corazón— nos habla también claramente de sustituciones de la realidad. El sueño de Vasco, su vocación infinita de peluquero, lo conducen a extraviarse en el complicado juego de la guerra; otro sueño, el de Margarita, la impulsa a buscar a su héroe Vasco, quien entonces se sacrifica para merecer el adjetivo de héroe y conseguir, por lo tanto, el amor de Margarita; bajo amenazas de muerte, dice mentiras en un interrogatorio para que el enemigo pierda la guerra:

¡Ahora toco tus cabellos, Margarita, y ya no tengo miedo! ¡Demonio de Vasco! Era un valiente.

La anécdota fársica de *Historia de Vasco* tiene elementos de tragicomedia: Vasco *se ha propuesto realizar sus deseos*, su vocación, pero tiene que enfrentarse a una serie de *obstáculos* que se lo impedirán; sin embargo, su amor por Margarita es más potente que su vocación y no habrá ningún obstáculo que impida su realización mediante la muerte. La tragicomedia es un símbolo de las superaciones que se tienen que hacer en la vida; no es un género didáctico pues no ofrece enseñanzas concretas; la suya es, en todo caso, una didáctica vital, pues estimula a vivir. Sentimos, con Vasco y Margarita, que vale la pena tanto el tener sueños como el perseguir su realización.

Eric Bentley, quien en sus estudios *The life of the drama* y *The Psychology of farce* formula una serie de opiniones referidas principalmente a la farsa cómica, al analizar el sentido catártico de los chistes afirma que “el arte de la farsa no es sino el arte de hacer chistes [—joking—] convertido en teatro, realizado en personajes y escenas teatrales”.

Uno de los principales blancos de los chistes intencionados —y por consiguiente con verdadera potencia catártica— es la familia, institución originalmente occidental sobre la cual se han creado muchos convencionalismos que nos ocultan la permanencia y validez del mito, revelador de relaciones y situaciones humanas verdaderas como lo es la existencia de impulsos destructivos e incestuosos en el seno de una familia. La liberación de estos impulsos se logra a través de farsas como *Una familia unida*, donde todos los miembros de la familia, efectivamente, están bien unidos por sus deseos incestuosos:

Él no comprende nada. No se da cuenta que estoy pálida, que mis manos están temblorosas, que mi corazón hace el ruido de un tambor. Amo a mi padre. Sí, amo a mi padre, el Teniente Coronel Desgameslay. Estoy enamorada de él. ¡El mío es un amor culpable!

.....  
¡Pero adónde tenía los ojos! ¡Qué hermosa es mi hija! ¡Hermosa y... sorprendente!

La farsa cómica es —como lo afirma Bentley— “un tratamiento agradable de un asunto que tratado de otra manera sería desagradabilísimo”. Nada más terrible que considerar seriamente el problema de la familia Desgameslay en el consultorio de un psicoanalista o elaborado en otra forma dramática como

*Édipo rey* o *Las vagas estrellas de la Osa Mayor* (*Sandra*, el film de Visconti). El resultado sería semejante al obtenido por Arrabal en *Los dos verdugos*, donde sadismo y masoquismo están llevados a un extremo de crueldad y amargura. "Un arte como la farsa —dice Bentley— encarna tales deseos: deseos de dañar la familia, de profanar a los dioses domésticos."

Completamente diferentes son las relaciones familiares en la *Historia de Vasco*, donde la delicadeza de Schéhádé permite a los personajes expresar los mismos impulsos sexuales, pero en una forma sublimada por la inocencia (característica esencial de los cuentos de hadas):

"Duerme, ¡con las pantaletas entreabiertas, lo apuesto!... ¿Y para qué? Para torturar a su viejo padre, que es viudo."

Si César es posesivo, eso sólo se traduce en una conducta positiva, protegiendo cariñosamente a Margarita, compartiendo con ella la alegría y el dolor:

"¡Este es el sueño más bello de nuestra vida, Margarita! Mis cabellos blancos esta noche son una corona de amor para mi hija."

While, certainly, the external facts are distorted, the inner experience is so wild and preposterous that it would probably be impossible to exaggerate it. To the inner experience, the farceur tries to be utterly faithful.

E. Bentley, *The psychology of farce*.

Todo lo que he afirmado anteriormente nos conduce a considerar que existe una *necesidad* auténtica de liberación de impulsos sexuales y destructivos que explica la creación y aceptación de la farsa en la sociedad. Entonces, la farsa es un género dirigido al subconsciente y funciona por lo tanto con la lógica del desco, del impulso inconsciente. La dinámica emotiva de la farsa requiere de una forma donde los hechos exteriores se hallarán distorsionados para conservar la potencia de la agresividad. Las distorsiones de la realidad se efectúan por el empleo de una violencia tan concentrada como pocas veces se daría en la vida real. Bentley ejemplifica con Chaplín esa afirmación y en Chaplín existen fundamentalmente instintos destructivos; el ejemplo ideal de esa concentración de la violencia referida a los impulsos sexuales lo encontramos en *Una familia unida*, donde se pone en juego con una violencia sorprendente la mecánica del erotismo:

GASPARD. (A su ama de llaves, mientras arroja una moneda al aire para saber si Jacqueline vendrá). Si es "cara", corre a la cocina, abre una botella de Oporto, enciende la calefacción en mi recámara y coloca mis pantuflas color de rosa debajo de mi cama.

Durante los 20 o 30 minutos que dura la farsa, se presentan varios amores pervertidos y se manifiestan explosivamente otros recientes igualmente pervertidos, hasta llegar al momento en que el ama de llaves exclama:

¡Oh, cásenos, Padre, cásenos! ¡A todos los que estamos aquí ahora, como estamos ahora! ¡Cásenos a cada uno de nosotros con todos los demás!

Sin agresión —afirma Bentley— la farsa no puede funcionar. Los efectos que conocemos como "fársicos" se disuelven y desaparecen.

Otro de los elementos básicos de la farsa, según Bentley, es su dialéctica, es decir, su juego de fuerzas, que se caracteriza por traer aparejadas "las salvajes y directas *fantasías* y las cotidianas y monótonas realidades". "El juego entre estos dos tipos de experiencia —añade Bentley— constituye la esencia misma de este arte." La farsa tiene, pues, elementos convencionales cuyo acartonamiento y falsedad quedarán en evidencia al irrumpir los motivos subterráneos y auténticos. En *Una familia unida*, después de cada explosión de impulsos sexuales hay una vuelta a la normalidad, una recuperación de comportamientos convencionales; cada vez que alguien toca a la puerta, los personajes se controlan y se conducen como lo han hecho siempre. Además, cada vez que sobreviene una confesión, el autor acota convenientemente que los personajes actúan "como si estuvieran soñando", significando la profundidad (lo inconsciente) de su con-

ducta. En *Los dos verdugos* lo convencional se localiza en el lenguaje empleado, pues es una refundición de los lugares comunes que se han usado en toda una tradición de melodrama corriente. Cualquier parlamento —citado al azar— puede ejemplificar ese uso deliberado de un lenguaje convencional:

Todo me da igual, ya no me importa nada. He sido buena, siempre me he sacrificado por ustedes, sin esperar nada en cambio, aun sabiendo que los seres que más quiero, los que debieran agradecerme todas mis penas, deliberadamente ignoran mis sacrificios. Toda mi vida he sido una mártir a causa de ustedes, y lo seguiré siendo hasta que Dios me llame a su lado.

Aquí el juego se encuentra entre lo que se dice y lo que en realidad se hace. La madre proclama sin vacilaciones su virtud y su inocencia, mientras los verdugos torturan a su esposo — a quien ella acusó y condenó. Se dice capaz de dar y sólo exige retribuciones y sumisión. El juego entre realidad y apariencia es de una calidad tan cruel e implacable y se da tan intensamente durante toda la obra que produce una sacudida muy violenta en el lector o espectador. “En la farsa —concluye Bentley— el *desenmascaramiento* se da a través de toda la obra. La acción favorita del escritor de farsas es el desquebrajar las apariencias y su efecto favorito es el provocar una sacudida en el público por conseguirlo.”

The farceur must have the gift of some lunatics (such as paranoiacs) to build a large, intricate, and self-consistent structure of improbabilities.

E. Bentley, *The psychology of farce*.

Si la farsa no es una imitación sino una substitución de la realidad y si funciona con la lógica del impulso inconsciente tratando de ser fiel sólo a la experiencia interior, puede permitirse el uso de la coincidencia —realización de improbabilidades— en la elaboración de su estructura. Indudablemente, Schéhádé demuestra una gran habilidad en la construcción de la *Historia de Vasco* al lograr una unión congruente entre los dos motivos principales: la participación involuntaria de Vasco en el mecanismo complicado de la guerra, y por otra parte: los sueños, las premoniciones, que se realizan inevitablemente y con una profunda significación. Sin embargo, si ha de hablarse de complejidad en la estructura, ningún ejemplo más expresivo que *Una familia unida*, donde la mayor coincidencia la constituye el hecho de que toda la familia Desgameslay pueda reunirse en un lugar que no es su casa y que todos manifiesten su carga emotiva en el mismo lapso. Este empleo de la coincidencia, del juego de improbabilidades, asemeja a la farsa con la *comedia-juego* (Lope de Vega, Alarcón, etcétera), pero hay una grave diferencia que provocará un efecto completamente diferente en el espectador: la comedia-juego está sostenida por valores (Dios, el honor y el amor) mientras que la farsa está sostenida por anti-valores que permiten una catarsis. *Una familia unida*, a pesar de su brevedad, cumple bien este cometido, aunque no podría decirse que en ella la vida sea “una especie de arremolinamiento, una precipitación de recámara en recámara impulsada por demonios más terribles que la sensualidad. La farsa de la que se dice que es ‘toda enredo’ (*all plot*) es mucho más que ingeniosa, es maníaca”.

Si se ha hablado de la existencia de “una *necesidad* auténtica de liberación de impulsos sexuales y destructivos que explican la creación y aceptación de la farsa en la sociedad” y se ha hablado también de “deseos de profanar a los dioses domésticos”, se ha considerado implícitamente el fenómeno llamado *catarsis* como inherente a la farsa. Sólo que ese fenómeno se da por diferentes vías. Una de esas vías la constituye la risa desenfrenada que provocan algunas farsas como *Una familia unida*; la risa entendida no como un “ruido desagradable”, sino como una válvula de escape que al funcionar nos hace que experimentemos una sensación de felicidad: “las inhibiciones se disipan momentáneamente, los pensamientos reprimidos se admiten en la conciencia y experimentamos ese sentimiento de poder y placer generalmente llamado *elation*”. Con el ama de llaves —para que efectivamente se realice la catarsis— está una parte del espectador que también exclama:

Oh, marry us, Father, marry us! All of us here now, just as we are! Marry each of us to all the rest!

Otra manera de provocar la catarsis se da a través de una crueldad llevada al extremo, una crueldad ejercitada básicamente por el autor al enfrentar al espectador con violencia a la realización de fantasías (mitos) como la edípica; tal es el caso de *Los dos verdugos*.

A diferencia de la catarsis trágica, que tiene una dinámica espiritual y tiende a reintegrarnos a un orden, a una concepción cósmica, la catarsis fársica tiene una dinámica emotiva y tiende a liberarnos de problemas individuales. No es una provocación gratuita para ejercitar nuestra capacidad sexual y destructiva, sino implica una compensación, un equilibrio.

La *Historia de Vasco* no implica de ninguna manera una liberación de impulsos agresivos. Se había anotado que "sin la agresión la farsa no funciona", pero esa afirmación estaba referida a la farsa cómica, "ampliación teatralizada del chiste intencionado". La *Historia de Vasco* tiene su origen en la otra clase de chistes de la que habla Freud, los chistes inocentes, blancos. Nada más inocente que el tratamiento de los soldados en la *Historia de Vasco* a pesar de ser ésta una obra antibelicista — recuérdese aquella escena de los soldados del puesto de observación que están disfrazados de mujeres. Más que implicar una compensación o equilibrio, la *Historia de Vasco* constituye —puesto que trata de los sueños y tiene un trasfondo de didáctica vital que impulsa a vivir una *invitación a soñar*, a soñar, por ejemplo, con la paz:

*César.* ¿Por qué todas las batallas son rojas? ¿No deberían cambiar un poco? ¡Una gran batalla verde, teniente, sería tan bonita!

*T. Septiembre.* (Con nostalgia). ¡Entonces sería la primavera, César!

*César.* Y una batalla azul... azul, como el cielo inmenso... no está mal tampoco.

*T. Septiembre.* ¡Vaya usted a decírselo a los hombres!

