

## Relaciones entre el teatro festivo y la teoría de Géneros dramáticos de

**Luisa Josefina Hernández**

**Marcos González Navarro**

[marcos.gonzalez@unison.mx](mailto:marcos.gonzalez@unison.mx)

**Universidad de Sonora, México.**

### **Resumen**

Las festividades, el teatro y la escena son una fuente de inmensa riqueza escénica en México. Las llamadas festividades populares se presentan desde la época de la Colonia y posteriormente en el México Independiente, produciendo complejas interacciones entre las culturas originarias, culturas europeas, culturas afrodescendientes además de las que provienen de la industria cultural del siglo XIX y siglo XX, dando como resultado un dinámico mestizaje cultural que conforma el patrimonio del llamado Arte popular.

El teatro festivo, la escena de calle, el teatro procesional mexicano como tradiciones vivas y en movimiento se adaptan, mezclan y transmutan en una escena enriquecida. Cuando el antiguo ritual se desacraliza tiende a tornarse en

teatro normalmente inclinado al género de la farsa, cuyos mecanismos se pueden interpretar y explicar a través de la teoría de géneros dramáticos de la dramaturga, maestra y teórica mexicana Luisa Josefina Hernández, con su estudio sobre la farsa, buscando contribuya a aclarar dichas características y su funcionamiento mediante personajes tipo o simples, tono festivo y mecanismo de sustitución o simbólico para producir así la catarsis fársica.

### **Abstract**

Festivities, theater and scenic actions are sources of incomensurable scenic wealth in Mexico. Popular festivities are celebrated since Colonial times and survived in Independent Mexico producing complex interactions between Native and European and Afrodescendent

cultures, and with the cultural industries of the 19th and 20th Centuries, generating a dynamic cultural mixture conforming the Heritage called Popular Arts. Festive Theater, Street Theater and Mexican Processional Theater as living and changing traditions are adapting, mixing and transmuting in a rich scenery. When the old rituals are desacralized tends to become theater, usually of the farsic genre. That transition can be explained by the Theatrical Genres of Dramathurgy of the late Mexican author and dramatist Luis Josefina Hernández in her study of Farse, contributing to clarify its characteristics and its functioning by simple or complex characters, festive tone and a mechanism of symbolic substitution to produce a farsic chatarsys.

### **Planteamiento**

Las festividades, el teatro y la escena son fuente de inmensa riqueza escénica en México. Además, en las festividades populares que se presentan desde la época de la Colonia y posteriormente en el México Independiente, existen complejas interacciones entre las culturas originarias, culturas europeas, culturas

afrodescendientes y las que provienen de la industria cultural del siglo XIX y siglo XX, que producen un dinámico mestizaje cultural que conforma el patrimonio diverso del llamado Arte popular. En los últimos dos siglos la ceremonialidad barroca y la raíz ritual indígena se han mezclado aminorándose, la primera en cuanto solemnidad y la segunda en la religiosidad, para pasar a convertirse ya enriquecidas en arte de identidades, tradiciones, donde se vislumbran posturas sociales, de clase y políticas.

El teatro festivo, la escena de calle, el teatro procesional mexicano como tradiciones vivas y en movimiento se adaptan, mezclan y transmutan en una escena muy dinámica y poco apreciada por la llamada alta cultura. En este punto el antiguo ritual se desacraliza, y lo que antes era conexión solemne con la ceremonia cristiana o con la deidad indígena, se transforma ahora en teatro a la manera occidental deshaciéndose el círculo ritual, - aunque no del todo pues se conserva la ritualidad identitaria - , cuando aparece el espectador.

En este momento también aparece con claridad el mecanismo fársico en este

teatro. La teoría de géneros dramáticos de la dramaturga, narradora, maestra y teórica mexicana Luisa Josefina Hernández, con su estudio sobre la farsa contribuye a aclarar estas características y su funcionamiento caracterizado por personajes tipo o simples, tono festivo y mecanismo de sustitución o simbólico para producir la catarsis fársica.

### **Una teoría, un método**

Señala la Mtra. Hernández a propósito de Erick Bentley, en su introducción, *Un enfoque teórico de la farsa* a su traducción de *Los calzones*, de Karl Sternheim, que complementa al prólogo escrito por Jorge Ortiz Rivera en la compilación titulada *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, de la Universidad Autónoma de México, UNAM.

“... se nos vienen a la cabeza las representaciones carnavalescas, los juegos de escarnio, los bailes de máscaras, las bufonías permitidas aun en épocas de fuerte represión religiosa, momentos en que amparados por el calendario los pueblos se disfrazan, se entregan a la broma cruel, al culto de la fealdad, a la

agresión mutua hecha posible para volver, digamos, al amanecer de un miércoles de ceniza... catartizados. ” (Hernández, 2011, p.216)

La teoría de géneros de Luisa Josefina Hernández está basada en la de su maestro Rodolfo Usigli, dramaturgo, narrador, traductor y teórico, fundador de la dramaturgia moderna en México y catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, en la cual la Mtra. sucedió en la cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras, además de Erick Bentley, teórico del drama con quien estudió en *Columbia University* antes, de la publicación de su obra más conocida *La vida del drama*, (*The life of the Drama*) y también se reconocen influencias de H.F. Kitto, el helenista inglés.

La raíz de su teoría opera a través de la ejecución de los materiales dramáticos de base, que se explica más o menos así, en un sentido elemental la vida se presenta ante el dramaturgo, y quizá ante todo hacedor escénico, como material bruto e inevitable, con él que pueden realizarse algunas traslaciones, ejercicios mentales, para transitar de la realidad cotidiana a la

ficción dramática, y quizá a toda operación o realización literaria o escénica, que serían según su teoría básicamente dos, las que dependen de un material *probable* y las que provienen de un material *posible*, aunque, partiendo de las clases impartidas por el Mtro. Jorge Ortiz, de quien conocí el sistema en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana en México, y posteriormente en cursos y prácticas en los que seguí entrenando con el mismo, podrá partirse ya no de dos sino de tres materiales, describiré estas últimas, una, aquella que trabaja mediante una óptica o material probable, que daría como resultado un estilo realista (es decir la conducta o curso de la acción es como *probablemente* ocurriría, cercana a nuestro proceder diario); enseguida aquella que utiliza una óptica o material posible, que resulta en un estilo naturalista ( que *podría* operar en el mundo real diario pero con muchas dificultades de generalización dada su particularidad extrema, es decir su *posibilidad*); y la no probable o no posible lo que daría como resultado un material no realista (aquel que no sucede en el mundo cotidiano bajo las leyes sociales o naturales establecidas sino más en el mundo imaginativo).

A la primera le corresponde una visión o mecanismo sintético o temático, a la segunda una visión no sintética sino extensiva, o sea, anecdótica y a la tercera una visión simbólica mediante un mecanismo de sustitución. De esta base se deriva posteriormente la teoría y postulación de la existencia de siete géneros dramáticos que son Tragedia, Pieza, Comedia, Melodrama, Tragicomedia, Obra Didáctica y Farsa. Independientemente de las aportaciones que hace la Mtra. Hernández a la teoría dramática en general agrega en específico la clasificación de dos géneros la Obra Didáctica y la Tragicomedia, y aunándose a su mentor Rodolfo Usigli, la clasificación del género Pieza.

No me referiré a todos los géneros, los que menciono solo como introducción al método, sino exclusivamente al que interesa dado el tema del presente coloquio alrededor del teatro festivo, la farsa, a quien, partiendo de Erick Bentley, la Mtra. Hernández amplía y enriquece. Según anota Juan Tovar, dramaturgo, narrador y teórico, en el artículo *Los siete géneros*, publicado en la compilación antes citada, la farsa, siguiendo la catedra que en su

momento impartía la Mtra. Luisa Josefina Hernández, denota cuatro condiciones:

1) Un **enfoque** de tipo simbólico, 2) una **concepción** según el género de trasfondo, 3) una función catártica (choque emocional sin sentido evidente) y 4) su **dinámica** que es de sustitución (ya sea mediante sustitución por caracterización, diálogo o anécdota). Tovar, J. (2011, p. 70-71)

El maestro Jorge Ortiz, en su cátedra de la Facultad de teatro de la Universidad Veracruzana en México, agregaba a esta clasificación 5) **tono** que es festivo (grotesco)

### **La farsa, características y ejemplos**

La farsa opera según aportación a la teoría dramática de la Mtra. Luisa Josefina Hernández, mediante un mecanismo de sustitución, en donde la realidad cotidiana, sus leyes y efectos, es sustituida por una especie de realidad alterna. De esta manera lo probable se intercambia por lo improbable o no posible y la expresividad por consecuencia se amplía. Se ejemplifica esto claramente en las acciones de un artista interprete citado por Eric Bentley en

el capítulo sobre la farsa de su texto emblemático, *La vida del drama*, Charlie Chaplin, en donde lo instintivo y violento sustituye a la convención social aceptable y es entonces que el personaje puede realizar proezas fuera del contexto y límite social, como golpear a otros personajes o sufrir violencias el mismo sin consecuencias.

El ejemplo puede extenderse a otros filmes mudos, con su mundo de mimos silentes donde las leyes de la física y de la convivencia social resultan caprichosas y obedecen más a la imaginación que al peso y a la atracción gravitacional del mundo terrestre o a las consecuencias sociales de sus acciones en un contexto histórico determinado, es decir, accionan con libertad extrema y su accionar resulta impune. Esta impunidad se relaciona según Bentley con nuestra propia violencia oculta, o represión de impulsos, y produce entonces una identificación con quien comete los ilícitos. Un estallido de risa ante el violento actuar del otro. La ausencia de consecuencias incrementa nuestro regocijo dando rienda suelta a la realización de nuestros más “bajos” instintos.

Es por ello que podemos ver a Charlie Chaplin, en la película *Tiempos modernos* introducirse, en la escena de la fábrica, dentro de una maquinaria en serie transitando en medio de engranajes y pistones y salir de ahí un poco mareado pero ileso, o después de una jornada laboral, salir de la fábrica preso del *tic* nervioso, *gag*, de “apretar tuercas”, que es lo que ha hecho incesantemente durante su día de trabajo en la línea de montaje de la fábrica, y continuar ajustando ya no tuercas sino a todo el que se cruza en su camino, o sea dedos, narices y hasta los erguidos pechos de una dama transeúnte.

Resulta evidente que esto ni es posible, ni es probable, ni es aceptable, sino que pertenece al terreno de lo no posible o no probable, pero poco nos importa pues la realidad sustituida por su realidad alterna nos es perfectamente tolerable y creíble, en cambio sí en la vida cotidiana por accidente nos introducimos en una maquinaria industrial, seguramente resultaremos muy averiados y con un pase directo al hospital. Además no se puede ajustar con herramientas propias de mecánicos los miembros de las personas sin que sufran un severo daño ya sea físico;

la persona que recibe el *ajuste*, o social, quien perpetra estos actos, que terminaría detenido por la policía quizá presentado ante el juez o repudiado por la sociedad. Este tipo de escenas resultan recurrentes en el cine mudo y anteriormente, en el teatro mímico, recordemos la escena recurrente del médico improvisado que lastima incesantemente a sus pacientes o los policías que golpean con su porra, sin resultados particularmente lesivos.

En el mundo de los dibujos animados la farsa se explota al máximo, recordemos la creación del animador y guionista Chuck Jones para Warner Brothers, el incansable *Coyote* que persigue al *Correcaminos*, siendo aplastado por yunques, dinamitado por explosivos marca ACME, atropellado por trenes y automóviles, estrellado en el fondo de los acantilados, pero sobreviviente impertérrito para continuar persiguiendo a su incesante y elusivo blanco. ¿No es esta acción del Coyote persecutor, que es con quien nos identificamos y no con El correcaminos, sustituta de nuestros deseos de continuar empeñados en la misma tarea, aunque se fracase continuamente, o quizá del deseo humano mismo destinado a la extinción o

a la disolución, pero ineludible pues es nuestro motor vital? ¿No son las acciones de Charles Chaplin en la citada escena de la fábrica de *Tiempos modernos*, sustituciones que representan nuestro afán y deseo continuo de escapar de las obligaciones que impone el trabajo y la rutina, especialmente en el mundo industrializado? ¿No resultan las acciones transgresoras todas de las farsas teatrales o filmicas y de las representaciones festivas sustitutas de nuestro impulso básico o infantil de hacer lo que nos venga en gana sin consecuencias?

Me parece que esto tiene una relación estrecha con el teatro festivo popular, que en el caso de Latinoamérica está ligado a los momentos permisivos en que las autoridades coloniales abren espacios para el relajamiento de la observancia religiosa, claramente expresados en el tiempo de carnaval, permitiendo que la represión carnal, además de la social y política se exprese, principalmente por medios escénicos. Aquí probablemente la sustitución escénica, la máscara, música y bailes de raíces indígenas o africanas, que normalmente serían censuradas por su potencia idolátrica, resultan preferibles al

siempre latente peligro de la violencia en sí, sobre todo si estas permisividades desembocan en la reconvención posterior, en la penitencia y redención de la cuaresma.

Esto conducía a los gobernantes de la colonia a hacer la vista gorda de otras actitudes y actividades efectivas y nada simbólicas, rebeldías y actitudes provocativas violentas y sexuales. Valía la pena la tolerancia pues finalmente habría una buena conclusión, con el restablecimiento del orden diario. Por supuesto esto no es una cuestión o actitud que se presente solo en el caso latinoamericano, pues sabemos que es común a las comunidades agrícolas en general, en donde el orden que requiere la vida cotidiana del campo, necesariamente rutinaria, se alterna con momentos expansivos y diversos.

### **Personajes y la sustitución en la farsa.**

Habría que anotar que los personajes fársicos usualmente son mayormente mudos. Los antes citados del mundo del cine son silentes, no solamente por lo obvio, los filmes eran mudos pues no se

desarrollaba aún la cinta sonora, sino porque son un atractivo ramillete de acciones físicas.

De pronto pueden cantar, como Chaplin cuando baila en la escena del centro nocturno en *Tiempos modernos*, pero recordemos que en ella ni siquiera se sabe la letra de la canción, la tiene anotada en el puño de su camisa, por tanto, las palabras sobran, se trata de acción y libertad pura. El personaje de *El Correcaminos* solo emite un *Beep-beep* estratégico, en tanto que *El Coyote* aspira a su inalcanzable deseo o rumia su frustración mediante gestos. Pero a pesar de la manía muda de tales personajes en el caso del género farsa, agrega la Mtra. Luisa Josefina Hernández, la sustitución ocurre no solo al nivel de las acciones, del carácter y de la anécdota, sino también en el campo del lenguaje, y del diálogo. Las palabras son susceptibles de ser también cambiadas.

Vayamos a un ejemplo típico y muy conocido de la dramaturgia del siglo XX, la obra de Eugene Ionesco, citemos *La cantante calva*, observamos que en este ejemplo las acciones, - que en un entramado dramático mayor que las persecuciones de un coyote a un

correcaminos, nos conduce también a mayores profundidades-, se desarrolla una acción que conduce a complejidad, aunque los mecanismos resulten aún simples, observamos así como la acción de un encuentro social, una reunión de matrimonios de clase media o pequeñoburguesa, es sustituida por una reunión esquemática interrumpida por una sirvienta detectivesca y por un bombero prepotente e intempestivo que no apaga fuego alguno, esta elementalidad de la acción sin embargo a través de este remplazo nos eleva a un estrato mayor, por ejemplo al elaborado encuentro del Señor y la Señora Martin en casa de los Smith, Escena III, y en como transitan a través del juego del lenguaje de ser unos completos desconocidos conversando por casualidad a reconocerse como un matrimonio establecido con una hija de por medio, tan peculiar que tiene un ojo de un color y otro de otro, lo que conduce a un final feliz, al reencuentro absoluto de este matrimonio, a no ser por la subsiguiente intervención de Mary, la sirvienta, Escena IV, que nos aclara que aparentemente ambos Martin son esposos, a no ser por el detalle de que la hija que cita uno tiene el ojo de color diferente del lado izquierdo en tanto que el

que cita el otro lo tiene del lado derecho, por tanto no se trata de la misma hija y son efectivamente unos desconocidos.

La sirvienta revela al final de su intervención, que su verdadero nombre es Sherlock Holmes. Este reemplazo a través del lenguaje permite que la acción muy básica presente en esta obra, la de la reunión de dos matrimonios, los Smith y los Martin, resulte identificable como la relación de todo matrimonio de clase media y quizá de cualquier matrimonio.

Esta escena en particular abre una posibilidad que es terrible si se concibe en su extensión simbólica, ¿Será entonces que toda relación entre conocidos entraña necesariamente un desconocimiento del otro? Sin embargo, Ionesco abriendo la puerta en esta obra, la primera suya conocida, a estas posibilidades no llega a las alturas que alcanza Beckett con sus farsas, *Esperando a Godot* y *Final de Partida* en donde el material festivo se mezcla con uno grave. De hecho, en *Sentido y método de dos obras* la Mtra. Luisa Josefina Hernández realiza un análisis y traducción de ambas historias, en donde va precisando la ruta, que la conduce no solo a comprender con enorme

profundidad la operación de este par de textos dramáticos sino el proceder de la farsa como género.

Ocurre que, según la teoría de géneros ahora citada, y según su autora, la farsa es una especie de súper género, que se presenta acompañado siempre de otro género. Así señala en otro momento del artículo *Un enfoque teórico de la farsa*, de la compilación ya citada.

“Dentro del teatro, es frecuente que un material tomado de determinada realidad tenga características suficientes para determinar un género; por supuesto de una manera amplia. 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 a un 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. Es indudable que la realidad se ha transformado gravemente, aunque quede intacta como punto de referencia.

Esta trasmutación es la esencia de la farsa; la posibilidad “natural” de la realidad es el criterio que sirve para clasificar las farsas, pues resulta claro que habrá una diferencia profunda entre una farsa surgida como resultado de la elaboración de un material trágico, y otra resultante del mismo proceso referido a un material cómico. Lo mismo podrá decirse del material melodramático, didáctico, etcétera.”. Hernández, L.( 2011, p. 217.)

### **Conclusión**

Se podría suponer que la farsa, al ser una alteración de la realidad circundante, mediante las sustituciones de anécdota, de personaje, de acciones, de lenguaje con sus personajes simples, su tono festivo, ha estado ahí desde siempre disponible para elaborar la escena, probablemente antes de que el teatro existiera como tal, es decir en todas aquellas festividades religiosas y populares humanas, que plasman la rebelión de los humanos ante las frustraciones de la vida diaria, su

efimeridad, su condición instintiva reprimida por la cultura o autoridades, expresando en los momentos de las festividades toda su potencia, que considero de una gran fuerza y verdad en el caso latinoamericano.

Las relaciones digamos entre la farsa popular y la farsa dramática me conduce a reflexionar en como enriquecer estas conexiones, y que al reconocer el gran potencial expresivo del arte escénico popular contrastado con las herramientas de lo dramático reconocidas en toda su extensión nos condujera a su eventual potenciación en un arte escénico y teatral mayor, la farsa dramática en el caso latinoamericano quizá pendiente aún por surgir con toda su fuerza.

Un intento es este encuentro académico, otro las aportaciones que ha hecho al respecto de su análisis la Mtra. Luisa Josefina Hernández y que he procurado compartirlas brevemente esperando sea de alguna utilidad. Por lo pronto esta revisión me hace pensar acerca de la gran época que ha vivido la farsa en el siglo XX en el caso europeo y norteamericano, desde las películas de los Hermanos Marx, las del ya citado Charlie Chaplin pasando por

Eugene Ionesco, Becket y posteriormente Harold Pinter y Dario Fo y Franca Rame, pasando por dramaturgos mexicanos como Rodolfo Usigli, Emilio Carballido. Jorge Ibargüengoitia, la propia Luisa Josefina Hernández, Hugo Arguelles e incluso a un cineasta naturalizado mexicano de la talla de Luis Buñuel.

*Ponencia presentada en el V Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro, Bogotá, marzo de 2024.*

#### Bibliografía:

Bentley, E. (1982) *La vida del drama, The life of Drama*. Editorial Paidós.

Chaplin, Ch. (1936) *Tiempos modernos*. Prod. Chaplin Ch. y United Artists.

García Armando, O. (2023) *Capilla abierta, de la prédica a la escenificación*. CONACULTA, INBA-CITRU.

Hernández, L. (1997) *Becket, Sentido y método de dos obras*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Ionesco, E. (2017) *La cantante calva*. Editorial Losada.

Reyes Palacios, F. (2015) edición; *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández, Reseñas de crítica teatral y literaria*. Editorial Paso de Gato, Serie Historia, Universidad nacional Autónoma de México, UNAM.

(2011) Negrín, Edith, edición. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones, escritos de Teoría Dramática*. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.