

SEMINARIO CORTO DE INVESTIGACIÓN: LÍRICA

Por: Torres Calderón María Alma Alicia.

Matrícula: 96332773.

\* Título: “ La Sátira en Salvador Novo”.

Asesoramiento de Tesina: Evodio Escalante Betancourt.

Lector: Dr. Adrián Gimete Welsh.

## INTRODUCCIÓN

Dentro de la copiosa bibliografía en torno a la obra literaria y la personalidad de Salvador Novo, el humor no deja de ser tema obligado, aunque sólo se ha enfocado de manera parcial. Es por ello que nuestra intención es profundizar en este ámbito poco explorado, en la parte menos seria del Cronista de la Ciudad de México.

El aspecto al que nos referimos es al toque satírico burlesco que nuestro poeta utiliza en su producción *Sátira* (1955). No es ésta el desahogue de resentimientos y frustraciones, por el contrario, Novo ha sabido ver cosas que escapan a la mirada de los demás.

En el presente estudio insistiremos en la medida en que el humor juega un papel esencial en la sátira y los recursos de ésta tales como el deformismo, la caricaturización, entre otros. Observaremos también la relación que existe entre sátira, parodia e ironía.

Asimismo, analizaremos la postura de Roman Jakobson al referirse a que: “La poesía es el lenguaje en su función estética”, tomando en consideración una estética de lo grotesco.

Salvador Novo (1904-1974), siguió algunos años la carrera de Derecho que abandonó a favor de la literatura. Desde edad temprana escribió poemas, compiló antologías y dirigió después –junto con Villaurrutia- al revista *Ulises* (1927-28).

Es uno de los escritores más completos del siglo XX, poeta; ensayista, cronista, dramaturgo, director teatral mexicano, experto en variados espacios como el gastronómico y quien también quedó a deber a sus lectores una novela aunque sus dotes narrativos no pueden ponerse en tela de juicio.

Novo incursiona en variados terrenos literarios en los que se manifiesta el cinismo y poco decoro que le caracterizaban, tuvo la valentía de satirizar a los personajes más destacados de su época.

Lejos de la antipatía o empatía que sentía por aquellos, lo mismo se mofa de enemigos que de sus allegados. No sin antes ser el primero en convertirse en objeto de burla, él es su conejillo de indias, el blanco perfecto que su brillante talento manifiesta.

Al comentar la sátira en la literatura mexicana, Octavio Paz ve en Novo a un maestro del género:

Tuvo mucho ingenio y mucho veneno, pocas ideas y ninguna moral. Cargado de adjetivos mortíferos y ligero de escrúpulos, atacó a los débiles y aduló a los poderosos; no sirvió a creencia o idea alguna, no escribió con sangre, sino con caca. Sus mejores epigramas son los que, en un momento de cinismo desgarrado y de lucidez, escribió contra sí mismo. Eso lo salva.

Un personaje con ‘pocas ideas’ no destacaría en los variados espacios en los que Novo trascendió a propios y extraños. Su autodifmación en la sátira es un acierto más no es lo que únicamente lo salva, como dice tajantemente Paz.

El desgarramiento y la laceración lírica novociana no necesita ‘salvarse’ ya que cada una de sus poesías satíricas muestran el eminente talento de su creador, su visión personal y humorística, aún cuando el humor negro que se maneja es comprendido por pocas personas. La crítica de Paz es tremendamente injusta pero paradigmática de lo que la crítica ha venido haciendo con Novo y con Los Contemporáneos. Continua es tal incompreensión, como el comentario impropio de Maples Arce en su Poesía mexicana moderna: “Salvador Novo es, de los poetas que en número simbólicamente mexicano se encerraron en el círculo de ‘Contemporáneos’ similitudinados por los mismos complejos y tendencias, uno de los que más ha tentado el demonio de la frivolidad”.

Dentro de los Contemporáneos Salvador Novo y Xavier Villaurrutia alcanzaron cierta madurez literaria, impusieron su homosexualidad –anacrónica- y su erotismo incomodaron a muchos. En el caso de quien nos atañe, considerado como un verdadero escándalo, dueño de una extravagancia circense.

Las cejas depiladas de Novo y su actitud altanera levantaron ámpula en la sociedad mexicana que –evidentemente- no estaba preparada para tales cambios, como el propósito que ofreció la poesía de Villaurrutia y la de nuestro escritor que permitía considerar un nuevo fenómeno en la modernidad.

Así que al igual que todos Los Contemporáneos, Novo es agredido, se le tacha de mal ejemplo. Es un constante blanco de comentarios bufonescos de los cuales su proceder contestatario es una carcajada cínica en su libertad poética, va de hecho más allá de una reacción en respuesta a, es simplemente un talento inigualable.

# C a p í t u l o I

“De Novo a Quevedo”

## 1.1. La sátira.

La clasificación de la sátira ha resultado difícil desde la época clásica donde era considerada como una forma retórica híbrida. En el siglo XVIII ya se advierte una posible definición a este fenómeno:

Sátira: s.f. La obra en que se motejan y censuran las costumbres, operaciones, u de algún particular. Escríbase regularmente en verso. Por extensión se toma por cualquier dicho agudo, picante y mordaz.

Otra fuente se halla en Corominas, quien en su Diccionario etimológico de la lengua castellana indica que la sátira no se deriva de sátiro, sino de *satura laux*, que consistía en un plato lleno con los primeros frutos de la cosecha que ofrecían los romanos Ceres y a Baco.

Matthew Hodgart por su parte afirma que es “muy difícil de diferenciar de los demás géneros, primero porque en realidad no es un ‘género’ tradicional y segundo porque puede asumir una enorme variedad de subformas”. La sátira desemboca fácilmente en la invectiva e invade con frecuencia los terrenos de lo escatológico, lo soez y lo obsceno.

Por otro lado, no podemos concretar el origen de la sátira sin embargo tenemos como referente el teatro satírico griego, muestra de esto son las comedias de Aristófanes.

No obstante en Roma por el s. III d. C. se consideraba que el término sátira se aplicaba a dos tipos de obras literarias, una llamada simplemente sátira (composición en verso) y otra, conocida como sátira menipea (mezcla de verso y prosa).

De hecho, una de las características de la sátira menipea es la violación de las reglas establecidas, la violación del curso normal de los acontecimientos, o sea, la vida desviada

de su ritmo habitual.

Horacio quien escribió 18 composiciones satíricas, considera a Enio (239-169 a. C.) autor de la sátira aunque escasos son los fragmentos de las sátiras enianas que han sobrevivido el paso del tiempo. Algunos rasgos característicos de dichas sátiras son: variedad de temas, el humor, la sabiduría popular, el coloquialismo y la intervención del poeta en su obra.

Horacio también indica que Lucilio (102-101 a. de C.) es el inventor de la sátira, argumentó que es éste quien le confiere su carácter definitivo. Es Lucilio quien emplea este medio como herramienta en contra de los poderosos, crítica y ataca los vicios de la sociedad.

Así que, la sátira ejerce una crítica que se apoya en los valores reconocidos por la sociedad de su tiempo y los defiende, repudia actitudes y ataca las posiciones e inclinaciones de las víctimas que son blanco de los satirizadores.

Los estudiosos de la sátira se contradicen argumentando si es o no un género literario, los que no la consideran así, señalan que más bien se sirve de todos ellos. Es, diría el crítico Scholberg: “actitud y propósito del escritor y cierta visión sardónica”.

Las discrepancias continúan en torno a el carácter cómico como distintivo de ella, para algunos críticos es mera añadidura, para otros, es necesario para lograr el auténtico efecto satirizante.

Ciertamente la risa no se considera obligatoria aunque la presencia del humor en la sátira es provechosa, es un elemento que la enriquece y quizás nos atrevemos a deducir que parte de su trascendencia radica en ésta.

Si bien hablamos del humor, pertinente es considerar el chiste. Recordemos que la sátira, incluye un objetivo y una necesidad del escritor, el chiste incorpora una contribución de lo inconsciente a la comicidad.

Fisher definía el chiste como “un simple juego de ideas” sin embargo, el mismo psicólogo afirma que en principio, es simplemente la forma lo que convierte al juicio en chiste.

Es en la forma en la que recae la realización del chiste, Luce Baudoux retoma esta concepción otorgando a la letra un valor significativo:

El carácter chistoso no reside pues en el pensamiento expresado sino en los términos que lo transmiten. En otras palabras, la fuente del placer que aporta el chiste debe buscarse en su letra, en su material significante.

Sin lugar a dudas el logro de la sátira descansa en el proceso de proyección en el que la letra es responsable de garantizar el mensaje. La noción freudiana no puede pasar desapercibida en nuestro estudio ya que él clasifica la naturaleza de el fenómeno chiste, nos referimos a la diferenciación que establece Freud entre chistes inocentes y tendenciosos.

Por una parte, los chistes inocentes son entendidos como aquellos chistes que no se hallan al servicio de una intención determinada y llevan en sí mismos su fin.

En cuanto a los chistes tendenciosos sucede a la inversa. El motivo risible en ellos se pone al servicio de una intención, es decir, enuncia cargado de tendencia. El medio que emplea la sátira es precisamente este último, el chiste tendencioso agrega al razonamiento mordaz el tono peculiar.

Por otra lado, existen dos elementos que enriquecen a la sátira y viceversa, la parodia y la ironía. Expertos en la sátira contemporánea opinan que la sátira y la parodia están íntimamente ligadas ya que la sátira parodia al hombre y no puede cumplirse parodia sin satirizar.

Ha sido una preocupación constante deslindar las fronteras entre la sátira y la ironía dado que sus límites son tan inasibles y escurridizos, resultan herramientas poco fiables para permitir un análisis riguroso, pues como se ha visto las fronteras se inclinan hacia el plano del contenido.

La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira. La burla irónica puede producir un efecto evaluativo, peyorativo e incluso de expresiones elogiosas que implican, en cambio, juegos negativos. Linda Hutcheon en su análisis sobre este tema indica lo siguiente:

La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y valorar el texto que se está leyendo.

La ironía entonces se define como señal de diferencia de significado, a saber como antífrasis. Esto implica que existe el contexto de lo que se dice y lo que se entiende.

Algunos teóricos reconocen que el efecto irónico se valora de acuerdo a los signos manifiestos para lograr tal resultado.

Una de las dificultades constantes al tratar de acotar los rasgos distintivos de la sátira y la parodia se relaciona estrechamente con el contexto bajo el cual se engendran. Cada sociedad ha enfrentado y condenado la presencia del fenómeno en cuanto a su manifestación subversiva, pues roza muy de cerca los límites de lo permitido y lo prohibido.

Su cercanía con la crítica hace que ambas, contempladas bajo la mirada de la autoridad, sean observadas no como fenómenos estéticos, sino como relativos al ámbito ético. Cada régimen, cada gobierno, cada época ha enfrentado de muy diversa manera el fenómeno, aunque suele darse una censura de éstas e incluso han sido castigados.

La parodia y la sátira se conjugan en un juego en el cual el resultado que obtenemos es la expresión humorística, en donde un enunciado humorístico está siempre vinculado con la ironía.

Tomando en consideración la casi inseparable unión de sátira y parodia podemos únicamente diferencias entre ellas que la sátira desea ridiculizar y corregir las ineptitudes de la conducta humana.

Por otro lado, la parodia se apoya mayormente en la forma mientras que la sátira reposa en el plano social. Pere Ballart aduce que la sátira se distingue de la ironía al emanar aquella del poder, mientras que la ironía contempla la realidad con una distancia relativa, definición poco operativa, cuando encontramos un sinnúmero de sátiras que atacan a todo tipo de instancias que representan o se emiten desde el poder.

El autor de las sátiras pretende convencer al lector de que la posición desde la cual se sitúa es la mejor, por consiguiente la considera como digna de imitación, en tanto que el ironista no hace sino demostrar cuán inestable es la posición desde la que predica sus sentencias.

Hutcheon sugiere una respuesta dominante que es deseada y realizada por el texto literario, el ethos que se define como: “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros”.

El ethos de la sátira es despreciativo, se evidencia como una probable irritación del autor, comunicada al receptor a través de invectivas. Dicha irritación con supuestos fines reformadores son los definatorios en la sátira.

Por ende, el sentimiento áspero de la sátira es compartido por la ironía quien mezcla el desprecio y el anhelo lastimero, perteneciendo la ironía a la sátira. El ethos despectivo de la sátira demuestra la agresión más ostensible.

Finalmente diremos que la ironía es un artificio retórico mientras que, la parodia y la sátira poseen una extensión determinada. La sátira pues, sufre una dualidad o hibridación por que el soporte de ésta descansa en conclusión, en la parodia y la ironía. Ello abona también el terreno del humor y en la medida en que éstas constituyen una visión superada ofrecen la liberación intelectual.

## 1.2. Novo quevediano.

Al referirnos a el término barroco, frecuentemente aparece en su antecedente la palabra crisis a cuya opinión de la época Maravall considera que en ésta: “crean un sentimiento de amenaza e imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permite llamar a éste con tal nombre”.

No obstante, pese al periodo caótico destaca la labor del humanista, escritor y poeta Francisco de Quevedo quien junto con Baltasar Gracián son los máximos representantes de la escuela conceptista.

El conceptismo basa su propuesta en la calidad del estilo que tiene dos puntos relevantes: el concepto (acto de entendimiento) y la agudeza, dichas conducen al pensamiento a través de la antítesis y asociaciones inesperadas.

Rasgo característico de su producción es el estilo satírico del que hace un soberbio manejo, la proposición quevediana más plausible es precisamente que su sátira es más aguda que descriptiva, su peculiaridad radica en la brevedad de su forma.

Mención aparte merece su técnica deformativa y grotesca con elementos caricaturizantes que perfeccionan la realización de este género.

Los aspectos ya nombrados son retomados en la obra satírica de Salvador Novo quien también sufre un crisis, tal de índole nacional, consecuencia del estado postrevolucionario de los años treinta.

La inestabilidad de México puede aplicarse a el aforismo de Plauto en donde el hombre es un lobo para el hombre. El mismo Novo en entrevista con Carlos Monsiváis se confiesa seguidor de Quevedo:

C.M.: ¿Qué tiene usted que decir en elogio del Novo de mala fe?

S.N.: Pues que le da a la literatura mexicana un Quevedo tardío. Si no fuera falta de respeto para los presentes, ilustraría –como me lo he propuesto poéticamente- esta supuesta maledicencia.

El humorismo siempre está presente en nuestro satirista mexicano, escritor neobarroco, arbitrario y quizás reaccionario. El Cronista de la Ciudad de México consciente y seguro de su valía lírica no duda en autonombrarse el ‘nuevo Quevedo’, ¿podemos decir acaso que ello es gesto de vanidad?.

Ciertamente el poeta urbanista emplea las mismas armas que innovó Quevedo y secundó Sor Juana, observemos la posición de Novo y su admiración por el gran exponente de la corriente barroca:

En la sátira, Novo sigue a Quevedo, incurre gozosamente en la obscenidad, desborda

cualquier límite, cree en el poder de la injuria como recurso no sólo catártico sino también psicológicamente devastador. Su insolencia es política y verbal: un idioma soberbio se endereza contra enemigos las más de las veces insignificantes. No importa: lo que Novo quiere es la fama de que, contra él nadie goza de inmunidad y olvido.

En efecto, caer en boca de Novo era caer en el infierno mismo, nadie absolutamente nadie podía pasar desapercibido ante él sin interesar que fueran personalidades destacadas de cualquier ámbito.

Tenía la habilidad de utilizar el albur y los elementos clásicos en los que como Quevedo “poco reparo tenía en utilizar agudezas tradicionales como en repetir incansablemente los chistes inventados por el mismo” , sin olvidar el hecho sorpresivo que necesita el chiste.

De los recursos satíricos indispensables para enriquecerla se encuentra el retrato caricaturesco que implica un ejercicio valorativo, humorístico e imaginativo. Siendo Quevedo parte fundamental para el desarrollo de ésta es vital el estudio en particular de dicho exponente:

Se puede afirmar que la sátira de Quevedo es siempre al mismo tiempo caricatura, aumentándose el grado de caricaturización por medio de la extensión del material lingüístico y por el mayor atrevimiento de la transformación metafórica.

La deformación lingüística deberá involucrarse a la metáfora para manifestar la asociación burlesca que requiere el objetivo de la sátira, la ridiculización caricaturesca está vinculada con lo visual y la escritura poética.

Otra cualidad del proceso satirocaricaturizante es la exageración expresada en los diminutivos y aumentativos. Ambos referidos en tonos despectivos e irónicos, con esto se obtiene la imagen del desparpajo humano.

Por tanto, los superlativos ísimos y otros más son frecuentes en las sátiras otorgándoles a las víctimas de quienes de hablan, el carácter de grotescos.

Y finalmente, las funciones orgánicas también son tema casi obligado en las sátiras éstas juegan un sentido escatológico así que encontramos el acto de comer, beber y penetrar de forma bestial así como la más recurrente defecación.

## C a p í t u l o II

“ E l h u m o r c o r r o s i v o ”

## 2.1. Sátira.

En 1955 aparece una edición privada de Sátira con cincuenta ejemplares dedicados y repartidos por Novo entre sus amistades. Posteriormente se da a conocer al público en general en 1970 y una reimpresión ocho años después.

Se especula que entre los años 1928 a 1933 se escribieron estos poemas de los cuales podemos decir que los satirizados que figuran aquí son distinguidos personajes de su época, de variados ámbitos, lo mismo enemistades que allegados.

Destaca entre éstos la sátira dedicada a Diego Rivera y a otros que simpatizaban con un grupo denominado agoristas. En total oposición con los Contemporáneos, éstos consideraban su disposición ante el arte como definida y viril de la actividad artística frente a la vida.

El término ‘viril’ es lo que querían hacer constar debido a la ‘dudosa’ y poco ‘decente’ actitud de los Contemporáneos catalogados como cosmopolistas y por supuesto, indefinidos. El afeminamiento como diría José Gorostiza: “no pone en duda la hombría, pues ni el reblandecimiento atañe al cerebro, sino por incidente”. Nada tiene que ver el afeminamiento con la incapacidad de producir obras de calidad.

## 2.2. Novo frente a Novo en “Prólogo”.

Salvador Novo no escribió versos de los que no pudo ser partícipe, una de sus virtudes es sin duda alguna, la capacidad que tiene de burlarse de sí mismo. Él siendo un crítico muy agudo creyó injusto, no ser el primero en encabezar este ‘dechado de veneno’ como seguramente indicaría Paz.

A continuación, presentamos la pieza que abre la producción de Sátira, cabe destacar que pese a que algunos de los poemas no aparecen en determinadas ediciones, es “Prólogo” el primero en aparecer en cada una de ellas.

Escribir por que sí, por ver si acaso  
se hace un soneto más que nada valga;  
para matar el tiempo, y porque salga  
una obligada consonante al paso.  
Porque yo fui escritor, y éste es el caso  
que era tan flaco como perra galga;  
crecióme la papada como nalga,  
vasto de carne y de talento escaso.  
¡Qué levamos hacer! Ganar dinero  
y que la gente nunca se entrometa  
en ver si lo cedés a tu cuero.

Un escritor, un gran poeta...

Desde los tiempos del señor Madero,  
es tanto como hacerse la puñeta.

En el capítulo anterior señalamos la poética de Novo como una labor neobarroca, ejemplo de esto es la primera cuarteta que el yo lírico nos presenta el cual hace referencia a un poema de Lope de Vega llamado “Un soneto me manda hacer Violante”.

Es importante observar que el poeta tiene muy presente esta tradición literaria, evocada al género, ya en el título asignamos el contenido de éste y hace alusión al soneto satírico barroco.

En primera instancia nos encontramos con una característica de la fabricación de la poesía, la mecánica, la regla que forzosamente exige seguir cierto esquema que tiene que ver con efectos fonológicos.

El segundo cuarteto nos informa que la voz lírica dirige a nosotros su anécdota personal, añadiendo a éste la caricatura de sí y por ende, el humorismo. Northop Frye sobre la realización de este efecto que:

La agudeza nos hace reír y se dirige a la inteligencia despierta; el conjuro, de por sí, es impresionante y carece de humor. La agudeza provoca en el lector desapego; el oráculo lo absorbe.

En estos versos la risa no puede evadirse, el lector cae preso de una empatía con el agudo ingenio del poeta quien logra su cometido.

Asimismo, los rasgos físicos sugieren una inversión de la proporcionalidad con el ingenio debido a que a medida que el se 'enjamona', el talento aminora.

Por si fuera poco la personalidad es parodiada al grado de que él se asemeja a un animal que casualmente es una hembra, un perra flaca.

Después de haber femeneizado su figura, el rostro pasa a ser nada menos que un trasero ambulante.

Es probable que al referirse a nalga, los comentarios sobre la sodomía no se hacen esperar, lo que si es evidente es este juego fónico que reúne las palabras galga y nalga.

Después de estos dos cuartetos prosigue el primer terceto donde el yo lírico proyecta una aparente resignación. Ceder el cuerpo implica entonces la idea de que hombre es objeto, al que presta o permite ser usado a lo cual la gente no debe entrometerse.

Por último encontramos una referencia a Francisco I. Madero por que con él comienza la Revolución Mexicana, el punto de partida de la modernidad está en aquel ciclo, el comienzo simbólico del siglo veinte.

### 2.3. Rivera y Novo.

En la Secretaría de Educación Pública se plantearon las decoraciones del primer patio de la escalera en forma de traducir por la plástica, los motivos y el tema, para el pueblo a quien la obra estaba destinada.

En tales condiciones Diego Rivera compuso la decoración de este edificio procurando ahondar en lo propuesto, algunos críticos comentan que no es está una expresión personal sin embargo, no puede negarse tal hecho.

El pintor consideraba su trabajo como una obra revolucionaria debido a los temas que trata de manifestar. Siendo la SEP un edificio del pueblo, su ornamentación no podía ser otra que la vida misma del pueblo así como las diversas personalidades que llamaban la atención en aquellos días.

Obviamente, Rivera no pudo ignorar a el grupo de Los Contemporáneos, a los que por cierto les tenía aberración por ser partidario de las ideas agoristas a los que les incomodaba la actitud poco moral de quienes consideraban antirrevolucionarios, antinacionalistas y afrancesados.

Mientras que Rivera tenía fama de mujeriego y violento, Salvador Novo está en boca de todos por su atrevimiento descarado a dejar en claro que no le interesaba ser un macho o lo que nosotros llamamos homosexual de clóset.

Por el contrario, muy distinto a lo citado antes de Maples Arce, Novo era todo menos una persona acomplejada, era una provocación a la habladería a la que sabía perfectamente utilizar.

#### 2.4. “La Diegada”.

Se cree que en respuesta a la parodia que hizo Rivera ridículamente de Los Contemporáneos y más grotescamente de Salvador Novo, éste escribió los versos satíricos más sobresalientes de su obra de dicho corte.

En “La Diegada” se indican los amores adúlteros de la primera esposa de Rivera, Guadalupe Marín con el también polémico Jorge Cuesta.

El poema contiene 29 cuartetas con rimas consonantes que narran aspectos chuscos de lo ya comentado y en síntesis de la vida del muralista mexicano.

En el poema Diego es un toro, pero no es el animal viril que podría figurar en otro sentido la representación de éste sino aludido a su enorme peso y fundamentalmente a la cornamenta, en pocas palabras a un estado en el que se encuentra, el ser ‘cornudo’.

En definitiva, se reafirma una y otra vez esta condición que será el leitmotiv de todo el poema. Tal idea redundante constantemente tanto en la palabra toro, cornamenta, etc. como en la palabra Cuernavaca.

Refiere un lugar cercano al D.F. pero sabemos que nada es gratuito en Novo y Cuernavaca también quiere decir ‘cuerna la vaca’, lo cual tiene como función que Guadalupe Marín invierte el papel de fémica y ahora es ella la que tiene el rol que debería ejecutar el macho.

Se vuelve a repetir esta idea en el verso ocho en el que literalmente queda asentado que “cuerna la vaca mientras pinta el buey”. Al cumplir una función no propia de su género, Rivera queda degradado de toro a buey en el sentido popular despectivo.

Mayor humorismo encontramos en la caricatura de Diego chupándose el dedo, adquiriendo un papel cada vez menor, el declive del personaje hace trizas la virilidad de aquél mujeriego que es tildado en la sátira de impotente.

Los aliteraciones y juegos paronomásicos dan soltura y dinamismo a las acciones presentadas por el yo lírico, éstas cumplen con dar ligereza a la lectura pero sin caer en el enfado y en lo forzado: recluta, retreta, retrata y retrete.

Novo va a atacar a Diego Rivera basándose en su extranjerismo –recordemos que el se jacta de su nacionalismo-, por un lado su venta al dinero de los Estados Unidos, y por otro, a la ideología de la Unión Soviética.

Así que Novo invierte los argumentos de Rivera para atacarlo, tachándolo de exótico, término que es similar al insulto para señalar a toda persona con influencia extranjerizante. Para alguien como Rivera, Estados Unidos supone un lugar de encontradas emociones ya que los logros industriales le seducía, ejemplo de esto son los murales en San Francisco, Detroit y Nueva York.

Siendo Novo un poeta vanguardista retoma imágenes en torno a la modernidad como son: el béisbol, el cine, la comida rápida americana y la cultura como es el caso de el personaje de Búfalo Bill.

Y si hablamos de Nueva York, nuestro satirizador no olvida los rascacielos, los estadios y en fin, un sinnúmero de novedades.

La personalidad de Guadalupe Marín encierra una noción blasfémica donde ella es Guadalupe como la catolicidad mexicana, en donde el mito guadalupano refiere a una tradición. Ella es Guadalupe y no Lupe a secas, caso importante.

Una vez más Salvador Novo juega con el papel de la doble significación, así divide la palabra Guada Lupe (como Cuerna/vaca), donde Guada es ‘aguada.

Lupe es el personaje travestido, ya se tocó el tema del cambio de género que retomamos pues finalmente Novo ha conseguido lo que pretende, colapsar los géneros y la rígida normatividad sexual.

## CONCLUSIONES

Hace falta un estudio completo de la poesía satírica de Salvador Novo pues la indiferente actitud de la crítica ha imposibilitado una mayor comprensión y valoración de éste género. Él es un escritor neobarroco, es decir, cuando imita modos literarios del barroco no sólo está imitando ciertos formalismos, sino que apela a un lector culto que sepa leer y entender poesía barroca, el que busque significados ocultos y encuentre trampas y acertijos en el texto.

Es éste personaje un nuevo Quevedo, coincide con el poeta español en la utilización del contraste, de lo grotesco y de la caricatura. Es contestatario, humorístico, satírico y erótico como Quevedo mismo, según Freud ambos se caracterizarían por los niveles de fijación psicosexual.

Novo se pasó toda su vida escribiendo su crucigrama genérico, indicó de que partes estaba conformado el género de los demás y expuso con autenticidad sus premisas.

Los Contemporáneos fueron cosmopolitas, su afrancesamiento no era un particularismo sino un universalismo, su profesión de fe era universalista, su decoro era el sostener un mexicanismo en el polo contrario al de Diego Rivera, es decir, nada folclórico ni colorido.

La crítica ha empolvado la faceta más divertida de Novo en donde su expresión es totalmente libre, este no es un ámbito indigno ni solamente placentero es, la visión victoriosa de la difamación.

## BIBLIOGRAFÍA

Acero, Rosa María. *Novo ante novo un novísimo personaje homosexual*, Rosa María Acero, Santa Barbara, Calif. R. M. Acero, 1998.

Badoux, Luce, “El inconsciente freudiano y las estructuras formales de la poesía” en *Estructuralismo y psicoanálisis*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 177-217.

Barrera, Reyna. *Salvador Novo navaja de la inteligencia*, Reyna Barrera, México Plaza y Valdés, 1999.

Coronado, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos antología*, México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.

Chávez, Carlos. *Mis amigos poetas López Velarde, Pellicer, Novo*, México, El Colegio Nacional, México, 1977 .

Frye, Nortrop. *Anatomía de la crítica*, trad. Edison Simons, Monte Ávila, Caracas, pp.357-373.

Jacobson, Roman. *Lingüística y poética*. Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 347-95.

Lázaro, Carreter. “¿Es poética la función poética?”, en Fernando Lázaro Carreter, Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1976, pp. 63-77.

Magaña, Esquivel Antonio. Salvador Novo, Empresas Editoriales, México, 1971.

Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Barcelona, Ariel, 1981.

Maristany, Luis. Contemporáneos, poesías José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Madrid, Anaya y M. Muchnik, 1992.

Monsiváis, Carlos. Amor perdido, Lecturas Mexicanas, México, 1986.

\_\_\_\_\_. Salvador Novo lo marginal en el centro, Era, México, 2000.

\_\_\_\_\_. Novoamor, Tintanueva, México, 2001.

Nolttin-Hauff, Ilse. *Visión sátira y agudeza en los sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.

Novo, Salvador. *Antología personal. Poesía 1915- 1974. Lecturas Mexicanas*, México, 1991.

Novo, Salvador. *Las locas, el sexo y los burdeles*, México, Diana. 1979.

Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987.

Roster, Peter John . *La ironía como método de análisis literario; la poesía de Salvador Novo*, Madrid, Gredos, 1978 .

Stoppelman, Frans. *México en movimiento*, Francis

Stoppelman, [textos de] Salvador Novo , Leiden N. V.

Nederlandse Rotogravure Maatschappij , México, 1970.

## ÍNDICE

Introducción.	2
Capítulo I. “De Novo a Quevedo”.	
1.1. La sátira.	6
1.2. Novo quevediano.	11
Capítulo II. “El humor corrosivo”.	
2.1. Sátira.	16
2.2. Novo.	17

SEMINARIO CORTO DE INVESTIGACIÓN TEATRO

Por: Torres Calderón María. Alma Alicia.

Matrícula: 96332773.

· Título: “Los recursos fársicos en *El día que se soltaron los leones y Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz?*”

Asesoramiento de Tesina: Profra. Marina Martínez Andrade.

Lector: Dr. Adrián Gimete Welsh.

## INTRODUCCIÓN

La actividad teatral en el siglo XIX se ve sumamente alterada como consecuencia del avance tecnológico que trajo consigo la aparición del radio y el cine, acaparando la atención del público que gustaba presenciar de los montajes teatrales.

En México, la labor literaria de los Contemporáneos alentó y promovió la renovación cultural, ejemplo de ello fue la formación del teatro Ulises en 1928, el cual tenía como finalidad impulsar a los actores y autores mexicanos no muy conocidos.

Gracias al apoyo de Novo, Villaurrutia, Celestino Gorostiza entre otros, la dramaturgia nacional reavivó su vigencia presentando obras que concernían al momento actual y señalando nuevos talentos que principalmente destacaban por la calidad de sus textos dramáticos.

Al grupo de estos jóvenes escritores que sobresalieron pese a la problemática de no encontrar espacios donde representar su trabajo se les conoce como Generación del Medio Siglo, se considera que algunos de los integrantes son: Rodolfo Usigli (1905-1979), Luisa Josefina Hernández (1928), Jorge Ibarguengoitia (1983) Nancy Cárdenas (1934), Carlos Solórzano (1922), Maruxa Vilalta (1932), Luis G. Basurto (1920-1970), Elena Garro (1920), Héctor Azar (1930), Vicente Leñero (1933) y por supuesto Emilio Carballido de quien se ocupará el presente estudio.

Dicha agrupación también es reconocida con el nombre de Generación del 50, mención que le otorga José Emilio Pacheco para señalar en ella a jóvenes miembros colaboraban con la Revista Antológica América, dirigida por el cuentista y poeta Efrén Hernández.

Asimismo, Carlos Fuentes indica que el posible objetivo que les una a estos intelectuales era la búsqueda de renovación y primordialmente una literatura con miras hacia una diversidad: suponen en cada caso una asimilación del hecho y la conciencia de ser mexicanos sin necesidad de agitar banderas tricolores o traficar con jícaras y a partir de ello, una penetración no ya en la abstracción de lo mexicano, sino en la concreción de los mexicanos social o individualmente considerados.

Para retomar el tema que concierne al trabajo es necesario reconocer que Carballido, según Ronald Burgess, encabeza específicamente un movimiento juvenil de renacimiento teatral, el dramaturgo veracruzano es quien funge como profesor de la agrupación conocida como la nueva dramaturgia actual.

Los jóvenes que conforman dicha renovación son: Sabina Berman, Oscar Villegas, Willebaldo López, Jesús González Dávila y Oscar Liera, quienes combinaron tendencias de la vanguardias como del realismo.

La generación revitalizadora reúne a los escritores nacidos entre 1924 y 1953, se ocupaban de reflejar en sus obras las vicisitudes del hombre; el crítico Frank Dauster comentó al respecto de esta agrupación que es algo peculiarmente mexicano, sin incurrir en lo regional ni lo pintoresco.

Variados son los galardones que mercedamente le han otorgado a Emilio Carballido por sus acertadas antologías del teatro joven en México y en general, por apoyar a las nuevas generaciones de escritores.

Miembro de la SOGEM, subdirector de la Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV) en Jalapa y maestro en la Escuela de Arte Dramático del INBA.

En 1950 el Instituto Rockefeller le proporciona una beca para que estudie teatro en Nueva York, ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua en 1976 y es Premio Nacional de Literatura en 1996.

El alumnado que tenía bajo su tutela admiraba su sencillez, la dedicación a su profesión y su gran empatía con los estudiantes. Víctor Rascón ex alumno del maestro lo recuerda con suma admiración comentando lo siguiente:

El dramaturgo carga en sus maletas, fotocopias y libros de los nuevos autores, desconocidos, incomprensidos y debutantes y los lleva de un lado a otro, de los estados al Distrito Federal, del centro de los estados, y de México al mundo. Luego, cuando estos novísimos autores son conocidos y reconocidos, cuando aprenden a andar solos, Carballido se aparta y desde lejos los mira hacer el teatro, los ve crecer y debate con ellos.

En 1925 nace Emilio Carballido en la provincia de Córdoba, Veracruz. Cruz la licenciatura de Arte Dramático en la Universidad Nacional Autónoma de México con especialización en letra inglesa y composición dramática.

Escritor polifacético, ha explorado en todos los ámbitos de la literatura; cuentista; novelista; ensayista, afamado por sus producciones teatrales, las cuales hoy en día continúan representándose.

En entrevista para El Universal, Socorro Merlín profesora de la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) comenta acerca de la labor del veracruzano: Emilio Carballido tiene una obra amplia, que incluye todos los géneros, todos los estilos y no es un autor al que pueda etiquetarse pues su obra se encuentra por encima de cualquier membrete.

Es tan vasto el ingenio creativo del dramaturgo que inclusive ha realizado piezas para ballet y óperas rock, se convirtió en un prestigioso guionista de telenovelas y películas obteniendo dos Arieles y una Diosa de Plata.

Es mundialmente reconocido por su tarea como dramaturgo ya que sus obras se han presentado no sólo en Centro y Sudamérica sino en la India, Polonia, Checoslovaquia y Croacia.

Dentro de la copiosa producción dramática de Emilio Carballido se encuentran loas, comedias, tragedias, tragicomedias, pastorelas, autosacramentales y farsas. Ha escrito alrededor de cien obras teatrales que varían entre uno o más actos, tres novelas: La veleta oxidada (1956); El norte (1958); Las estatuas de marfil (1960) y un libro de cuentos, La caja vacía (1962).

El cultivo del género teatral es evidentemente la tendencia literaria más conocida, desarrollada y disfrutada del autor, quien está consciente de su habilidad en este campo:

¿Por qué teatro antes que otros géneros?

Por que tengo la facilidad natural. Escribo por placer, lo demás son adornos y resultados, y si lo que uno produce halla respuesta, es una fortuna extraordinaria. La he tenido.

Sin embargo, el talento del escritor no radica en lo numeroso de su hacer literario sino en su ingenio propositivo, en la búsqueda incesante de innovadoras técnicas: Carballido es en cierto modo un camaleón teatral porque busca continuamente estilos y estructuras nuevos que armonicen con el contenido de su teatro.

Los estudiosos de la obra carballiana afirman que de ella se desprenden dos rasgos que la caracterizan: el fantástico y el realista, al respecto Socorro Merlín indica lo siguiente:

Como se sabe, en el estilo fantástico, el maestro maneja el tiempo y el espacio de una manera aristotélica, es decir, no consecutivamente, ni de manera sincrónica, sino en una forma concéntrica, es decir, un tiempo y un espacio dentro de otro tiempo y otro espacio.

El estilo realista en el teatro de Carballido tiene los propósitos de incorporar la cotidianidad y también de proyectar el pensamiento de los mexicanos, por otro lado, la fantasía a su vez manifiesta un posible vuelco lírico, recrea manifestaciones oníricas o ficticias.

Muestra de estos estilos se encuentran en las piezas *El día que se soltaron los leones* (1959) de influencia fantástica y *Silencio, pollos pelones, ya les van a hechar su maíz!* (1963) en las que se fusionan tanto el rasgo realista como el fantasioso.

Ambos textos son de corte fársico, elemento escasamente valorado por los críticos literarios, de ahí la importancia de estas aproximaciones en las que el objetivo principal es profundizar en la farsa carballiana.

Por tanto, es pertinente puntualizar que cuando se refiere al término farsa, se concibe de la forma en que Cobarruvias lo plantea: Es representación que significa lo mismo que comedia, aunque no parece sea de tanto artificio; y de farsa dezimos farsantes, a verbo *for, faris*, por hablar o recitar, como tenemos dicho arriba. Muchos la pronuncian con Z, farza, y entonces traer? origen del verbo *farcio*, que es atestar cosas diversas en un

saco, y así? los farzantes mezclan muchas cosas diversas, fuera del argumento principal, por recrear y divertir al auditorio.

El aparato conceptual que es menester para la elaboración del estudio se orientará gracias a las teorías de Cecilia Alatorre y Edward Wright entre varios más. Se ha señalado que el estudio enfocará exclusivamente a las obras mencionadas así que se destina un capítulo para abordar cada una de ellas.

La primera parte de este estudio trata del género fársico conforme a los aspectos que lo caracterizan y las diversas tendencias que utiliza el autor en *El día que se soltaron los leones* tales como los rasgos del teatro expresionista, el chino y el propuesto por Bertold Brecht.

El segundo segmento analizará el humorismo, la parodia satírica y la crítica al sistema en *Silencio, pollos*, por último, las conclusiones concretizarán el panorama fársico en la producción dramática de Emilio Carballido y la aportación de éste al Teatro Mexicano Contemporáneo.

# C a p í t u l o I

“ Entre la realidad y la  
fantasía ”

### 1.1. La farsa.

No puede precisarse el origen del género fársico sin embargo, las apariciones de este se remontan desde la época del medievo mediante la labor que llevaban a cabo los bufones con sus juegos paródicos.

El bufón se ocupaba del divertimento de la aristocracia, tenía la peculiaridad generalmente- de ser enano o estar deforme, detalle grotesco a la vista pero propicio para la chocarrería.

El acto bufonesco desprestigiaba con su caracterización y escenificación de oficios o cargos que eran desempeñados en aquel tiempo, burlaba principalmente a los súbditos del amo, el hazmerreír tenía que tener la habilidad de caricaturizarse así como a sus semejantes.

Esta actividad histriónica se convertía en práctica de tradición, cultivando la mofa y la distorsión de la realidad tangible. La concurrencia por tanto, aceptaba este juego humorístico en el que se involucraba de manera directa. “La farsa es un género bufo y eso sugiere burlas y escarnio. Lo grotesco debe hacer reír exactamente de aquello que está más prohibido hacer escarnio; la farsa lo hará volviendo cómplice al espectador del acto o pensamiento ilícito cuando logra hacerlo reír.

La irreverencia de la que el público es partícipe comulga con la acción observada, con ello se evidencia un requisito para la realización de la farsa, la colaboración del receptor para cumplirse el cometido de ridiculizar.

Por otra parte, algunos estudiosos de los géneros dramáticos consideran que las primeras apariciones de la farsa se dieron en las comedias clásicas del autor griego Aristófanes, reconocido por satirizar la política y criticar la sociedad en la que vivió.

Lo cierto es que en la actualidad este estilo es utilizado constantemente, sea en el cine, la televisión y por supuesto en el teatro, compitiendo en popularidad con la comedia.

El concepto farsa con frecuencia es confundido con el de la comedia ya que lo fársico no obliga a tener rasgos irrisorios de acuerdo con el comentario de Virgilio Rivera:

La obra fársica a nosotros, como espectadores, no necesariamente nos mueve a la risa, en cambio sí invariablemente nos mueve a un alto o muy bajo grado de vergüenza (la cual muchas veces ocultamos con una carcajada) precisamente por atreverse a decir todo cuanto hemos mantenido enérgicamente reprimido sin atrevernos a arrojarlo fuera.

La anterior cita señala uno de los aspectos que delimitan el plano entre una tendencia y otra, en adelante se retomará este punto porque es primordial dejar en claro el tema que nos atañe.

Los géneros teatrales se dividen en mayores, menores y musicales, la farsa es considerada dentro del apartado segundo en donde también se encuentran el autosacramental, el paso, la loa, el entremés, el sainete y por último el sketch.

Según la definición de Antonio Avitia, estudioso de la historia del teatro, la farsa es: obra que por lo común se desarrolla en un acto y se caracteriza por exagerar los rasgos hasta el extremo de lo grotesco.

Lo extravagante estriba en la ridiculización como por ejemplo en los equívocos de los personajes, conductas y situaciones propensas a la irrealidad, cercanas a lo ficticio. Por

tal motivo, aprecian los conocedores de la dramaturgia que el mayor desenvolvimiento de este generó se dio gracias al llamado teatro del absurdo ya que la farsa consiste en una verdadera estructura de hechos absurdos.

Pese a la incongruencia de las acciones en la obra fársica, ésta debe tener la virtud de reposar en la lógica debido a que si no cumpliera el escritor con esta indispensable característica entonces la credulidad del espectador sería nula.

Asimismo, la concurrencia debe otorgar credibilidad a lo presenciado es decir, que lo suscitado es creíble dentro la realización de la misma y por ende el público tendrá que asumir ciertas inverosimilitudes.

Una vez fuera del teatro e incluso durante los entreactos, podemos dejar de creer en el argumento o en los personajes; pero mientras dura la representación debe existir un sentimiento de credulidad, al menos el tipo de credulidad desapegada que le otorgamos a un cuento de hadas.

La ingenuidad del concurrente sigue un parámetro específico, el imprescindible para que el efecto fársico cumpla su cometido, mostrar lo inmostrable de la sociedad o la política, causar la vergüenza y ofrecer divertimento en su mayoría.

No obstante, la farsa no restringe sus propósitos en la mera función de amenizar la obra teatral, por el contrario, se ocupa de perturbar y exhibir los hechos más escandalosos. Claudia Alatorre asevera que dicho género persigue incluso- la polémica para dar mayor peso a la temática expuesta:

La farsa enfrenta al espectador con la realidad descarnada en general, es decir el va a quedar abarcado, se va a ver a sí mismo en un espejo en un espejo que le devuelve una imagen vergonzante que agranda cualquier defecto a dimensiones dolorosas, a pesar de dolorosa, la farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa.

Como se dijo, el formato de la obra fársica es breve, así que el desarrollo de la obra se caracteriza por la división de escenas en episodios en los cuales se presentan rasgos ridículos de la vida, las acciones se manifiestan con un ritmo tan presuroso que impide que el receptor divague en alguna reflexión u omita algún juicio equívoco.

Anteriormente se destacó que la farsa no obliga a reacciones irrisorias; sin embargo, es innegable que la mayor parte de las producciones fársicas se encuentran apegadas al humorismo, de ahí su cercanía con la pieza cómica:

La proximidad de la farsa y la comedia en el reino del humor está ejemplificado por el común denominador de la alta comedia y de la farsa de calidad más inferior: ambas exigen un sentido de desapego a distancia por parte del público. Ambos géneros desprecian el sentimiento y el sentimentalismo.

Este es el verdadero vínculo entre los dos géneros y la divergencia radica tal vez en que los acontecimientos presentados en la comedia pueden ser probables, mientras esta situación no sucede ni debe permitirse en la farsa.

Cabe resaltar que existe en este género una relación peculiar entre espectador y la obra en la que la complicidad es ingrediente enriquecedor para la realización de la misma.

El receptor consciente de la posición que debe de asumir frente a una pieza de este estilo, modifica entonces la forma en cómo apreciar el montaje; Edgard Wright comenta al respecto que: Cuando presenciamos una farsa debemos creer, mediante una pequeña dosis de poder imaginativo, lo que estamos viendo. En cuanto a los personajes, sobresaliente es la estructura de estos, los cuales frecuentemente aparecen de naturaleza enfermiza, estereotipada y grotesca.

El personaje no es parte principal de la pieza, ni su psicología ni su desenvolvimiento en la historia, sino las anécdotas.

En conclusión puede resumirse de la farsa lo siguiente: ¿Qué rasgos más comunes son el humor tosco tanto en lo verbal como en lo físico; la estructura laxa; el ritmo acelerado, la acción en abundancia; la exageración tanto en la acción como en los personajes; la proliferación de entradas repentinas, revelaciones sorprendentes y coincidencias improbables; así como la ostentación burlona del respeto tradicional a ciertos grupos sociales y autoridades?

### *1.2. El día que se soltaron los leones.*

Dentro de la producción fársica de Emilio Carballido existe una evidente preocupación que expone de forma ridiculizante la situación política y social de nuestro país.

Este aspecto serio tiene como objetivo exhibir el malogrado desempeño del sistema educativo, gubernamental y militar, muestra de esto son las más conocidas farsas del

veracruzano: *Silencio, pollos pelones ya les voy a echar su maíz!* (1962), *Te juro Juana que tengo ganas* (1965), *Acapulco los lunes* (1969) y *El día que se soltaron los leones* (1957) cuyo análisis es uno de los puntos principales de este trabajo.

Es dicha obra la que mayormente conmoción a los críticos quienes tras presenciar su estreno en el teatro Julio Jiménez Rueda y después de su publicación en el Fondo de Cultura Económica (1960), la consideraron de tratamiento realista en combinación con caracteres imaginarios y oníricos.

Veintiún años posterior a la fecha de su creación se llevó a cabo este primer montaje en el año 1978 bajo la dirección del maestro Abraham Oceransky con la participación de actores como Carlos Ancira y Raquel Pankowsky.

Pese a no ser galardonada como varias de sus obras, la reacción de la crítica fue tan positiva que demostrando el interés por esta farsa se realizaban antologías, incorporándola como una de las más sobresalientes del teatro mexicano actual y por tanto, reivindicando la labor carballiana.

Diana Taylor incluye Leones en su libro *Theatre of Crisis*, como ejemplo de la respuesta de los

dramaturgos de América Latina a la crisis existencial y sociopolítica sin precedentes que afligió? a toda América Latina durante los años sesenta.

El día que se soltaron los leones se estructura en tres jornadas y un epílogo, que funciona como el segmento proporcionador de información sobre lo que aconteció a los personajes después del hecho anecdótico.

Destaca en el texto el empleo de proyecciones y las acotaciones que ponen especial énfasis en la musicalización que diferencia el paso entre un episodio y otro.

Cada jornada contiene a su vez indicaciones que en su mayoría refieren alteraciones en los espacios escenográficos en donde se desarrollarán las historias específicas.

Asimismo, las jornadas se encuentran divididas en pequeños apartados con la finalidad de realizar cambios de escena, aislar a determinados personajes, introducir utilería o continuar con una acción.

Concretamente en la obra se encuentran dos planos en los que se desenvuelven los hechos: la vivienda en la que viven Ana y su tía, dos mujeres de edad avanzada y segundo, el bosque de Chapultepec.

Sólo en los dos primeros episodios de la primera jornada aparece el hogar como referencia del espacio, caso opuesto es el zoológico y el lago que predomina como escenario donde se suscitan los acontecimientos.

Las observaciones del autor sobre cómo llevar a cabo la realización del montaje acerca del hogar es escaso, únicamente se indica un balcón y una cama, en esta ocasión no es sugerida la manera de representar estos elementos.

No obstante, la farsa inicialmente contiene la propuesta del dramaturgo sobre la decisión de ofrecer una escenografía cauta pero propicia para los objetivos pertinentes como estimular ciertas sensaciones del público:

El escenógrafo debe inventar trastos que sean enormemente elocuentes y sencillos, por eso el uso del foro giratorio es innecesario; queda prohibido, además, por la necesidad de amplio espacio que en general tiene la obra.

Debe ser prioridad evitar utilería innecesaria para no restringir el libre desplazamiento de los actores,

cada objeto indispensable tendr? que ser creativamente resuelto por el equipo de trabajo.

Carballido escribe esta farsa en Rumania tras haber llegado de un viaje a China, el autor cautivo del teatro de Oriente refleja su admiración retomando de éste, elementos típicos del montaje:

Toda esta compilación me provocó un sacudimiento Telúrico muy fuerte, que se caían todas mis cosas, entonces construí una nueva El día que se soltaron los leones, en que obviamente estoy muy rendidamente haciéndole un tributo a Mayakovsky, pero sobre todo estoy tratando de usar, muy netamente, el lenguaje del teatro chino que es muy difícil de usar porque tiene convenciones establecidas desde los siglos con su público. Entonces estoy tratando de inventar una cosa que sea una convención instantánea con

## II

### “El humor y la protesta”

#### 2.1. “¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!”

El 28 de agosto de 1963 en Ciudad Juárez, Chihuahua, fue estrenada la segunda pieza fársica de Emilio Carballido bajo la dirección de Dagoberto Guillaomín y musicalizada por el maestro Rafael Elizondo.

Un mes después se llevaría a cabo la función para el público capitalino en el que destacaron las actuaciones de Sergio Jiménez, Julia Marichal y Socorro Merlín , actriz e investigadora que trasciende en la actualidad por dedicarse a mantener vigente la producción del autor veracruzano.

El reparto inicial es escaso sin embargo, en la farsa se apela a la versatilidad que deben tener los actores debido a que representan diversos personajes como burócratas, gringo, vecinos, indigentes, etc.

A diferencia de El día que se soltaron los leones, Silencio pollos no cautivó a la crítica no obstante, sí adquirió mayor popularidad y las funciones

registraban llenos totales. El dramaturgo confiesa acerca del desaire que padeció su obra por parte de algunos críticos y otras compañías teatrales:

...cuando le conocieron, se quedaron horrorizados por que todos ellos eran muy finos, y ellos hacían a Anovilh y cosas muy elegantes y Pollos pelones les pareció muy agresiva, pelada y populachera, Tenían razón.

Consciente del repudio de éstos pero orientado y apoyado por el reconocido Fernando Wagner finalmente se lleva a cabo la indicada puesta en escena con la brillante participación del entonces joven artista Oscar Chávez quien de ser alumno de Carballido se convierte en uno de los amigos más queridos del escritor. De él dice el autor veracruzano:

Oscar Chávez actor universitario, compositor, investigador, hombre comprometido con su verdad; estudioso del auténtico folklore musical de nuestro pueblo, ya que ha reconstruido y rescatado lo perdido.

Es un desentrañador de nuestras tradiciones, por todo ello, es auténtico juglar social.

La amistad entre el mentor y su discípulo se origina en la inquietud de ambos por redimir la música típicamente mexicana, ejemplo de ello puede observarse en esta pieza en la cual se incorporan elementos populares tales como el corrido.

Variadas son las influencia que pueden percibirse en la naturaleza del texto como el uso coral conformado por un cantante y un guitarrista que remite al teatro griego.

Nuevamente Carballido retoma los preceptos del teatro expresionista exponiendo en la obra la creatividad e ingenio del buen productor que por cierto, dista de ser 'el empresario derrochador'.

Asimismo, con el objetivo de enriquecer la pieza, suman a ella elementos innovadores como los carteles con cifras e información estadística con el afán también de reforzar la veracidad de lo que se trata.

Es menester reconocer que cuando se habla de ciertas aproximaciones geográficas, considerando las virtudes y carencias del estado que atañe a la historia, se

elude al lugar de donde es orgullosamente originario el dramaturgo, Veracruz.

Por otro lado, se encuentra en Pollos pelones el influjo del teatro épico de Bertold Brecht mediante la utilización del canto y la educación que se proporciona al espectador, en cuanto a la información que se le ofrece: “Las cifras y referencias en la obra son tan exactas como las estadísticas oficiales de donde fueron tomadas”.

El carácter de la dramaturgia brechtiana va más allá de proponer elementos artísticos a la obra sino que aquí “...no hay héroe ejemplar; la crítica recae sobre la estructura social, que denuncia como injusta e innecesaria”.

Si en Leones se exponía la ineptitud policiaca y el medio opresivo en el que vivimos, en Pollos pelones se critica la sordidez burocrática: “...con igual lentitud se quita su máscara de farsa para pregonar la hipocresía y la corrupción de las instituciones, sobre todo del sistema social.”.

Cabe recordar que en el caso específico del género fársico no se ofrece la solución al problema pero sí es su intención, motivar al espectador a concientizarse acerca del conflicto expuesto, Bixtler

encuentra que en este texto la influencia del teatro de Brecht resalta en:

... el marco narrativo, la adopción antiilusoria de papeles múltiples por los actores/narradores, y el empleo igualmente antiilusorio de narradores, diapositivas, música, para sólo mencionar algunas de esas técnicas.

Carballido no hace de lado su fascinación por el teatro chino visto ya en la primera farsa, en esta ocasión recurre el autor a elementos pertenecientes a esta escuela oriental como el recurso de los biombos – antes con árboles pintados- y agrega además el uso del telar.

Es necesario advertir que la pieza inicia y culmina con la participación de los actores personificando el papel de sí mismos, dirigiéndose directamente al público sea informando datos precisos de los lugares en donde se desarrollarán los hechos, sea pidiendo disculpas o comentando las vicisitudes a los que se enfrenta la producción.

Los actores, por ejemplo, sencillamente aparecen. Adoptan a la vista de todos varios papeles ejecutando cambios de vestuario en el escenario o simplemente colgándose letreros en el cuello.

La estructura de la obra se desarrolla en un solo acto y la trama se compone de dos historias que se insertan gracias al recurso narrativo, la primera es la problemática de una familia pobre al sufrir la pérdida del señor de la casa, Porfirio.

Segundo, la anécdota de Doña Leonela, benefactora de un refugio y posteriormente fallida Directora General de la Asistencia Pública, cargo que adquiere al ascender su sobrino Tiquín, al gobierno de su estado.

Por último, cabe indicar que la concepción de esta farsa tiene como antecedente la propia labor narrativa de Emilio Carballido, él retoma el cuento “La caja vacía” para poder desarrollar más detalladamente la cuestión que se gesta.

La circunstancia narrativa tiene lugar a través del empleo del coro como ya se indicó, al convertir el cuento a la obra teatral el escritor embellece su historia añadiendo recursos humorísticos, irónicos, situaciones absurdas y musicalización del folklore mexicano.

## 2.2. La burla.

Desde el inesperado inicio de esta obra fársica con la intervención directa del elenco hacia el público, los integrantes de la puesta en escena por medio de la modestia y la humildad se hacen merecedores de la empatía de los espectadores.

Al ser destapadas las trabas a las que se enfrenta la compañía teatral, el histrión se hermana con el receptor dentro de una realidad social caótica e inestable:

TODOS.- Porque aquí estamos bien pobres,  
por no decir bien fregados.

Contar muy bien una historia  
cuesta sus buenos centavos.

Pese a la seria anécdota que es tratada, la jovialidad se hace presente con la peculiaridad del lenguaje poco formal, considerado como grosero y desagradable que se utiliza para declarar que: “¡Estamos en la chilla!”.

(p.17)

En reiteradas ocasiones se explican las vicisitudes a las que se enfrentan los grupos escénicos con nuevas propuestas y se denuncia el inexistente apoyo a los dramaturgos de este país, no obstante, sobresale en

dicha protesta el favoritismo hacia los autores  
extranjeros.

Los actores, los directores y el propio Carballido  
fueron y siguen siendo “pollos pelones extratextuales,  
que dependen no sólo de la bolsa de granos  
del gobierno, sino también de los censores  
extraoficiales que son los que deciden qué obras han  
de ponerse.

Hacia la exposición de la primera historia que  
concierno al incidente de Porfirio, el escritor  
incorpora una parte introductoria en la que en voz de  
los actores nos informa los conflictos y las  
condiciones en las que viven los habitantes de la  
pequeña población.

ACTRIZ A.- El tren pasa de largo, no para nunca.  
Estamos a un costado de la vía, junto a un escape, y  
cuando a veces hay aquí algún movimiento de carros el  
maquinista nos regala agua caliente, hacemos cola con  
cubetas y nos las llena, de agua hirviendo. Así se  
ahorra leña... (p.17)

Nótese que a pesar de la dificultad que se indica  
acorde al acarreo de los víveres, la idiosincracia del  
paisano busca –como dice el refrán “De los males el

menos”-, que el abastecimiento subsane un poco la gran carestía.

Desde Los leones, el escritor veracruzano exaltaba en la pieza fársica los objetivos de destapar la vida opresiva que sufrimos así como demostrar la ineptitud de algunas instituciones, dicha temática dura de exhibir es llevada de forma diestra gracias al elemento humorístico.

En Pollos pelones se retoma más holgadamente esta pugna, añadiendo otros defectos que agravan el medio social asimismo, el autor incorpora la crítica respecto al ámbito político. Para que tales asuntos no incomoden a la audiencia, el dramaturgo emplea el toque irrisorio y jocosos para dosificar los desagradables puntos que se tratan.

La ranchería a la que se referirá el caso es un territorio alejado, casi olvidado, que carece de agua potable, la que hay para colmo sabe a petróleo como incluso el aire y hasta el alimento: “La niña dice que las tortillas saben a petróleo. Yo ya no lo noto, pero ha de ser cierto”. (p.18)

Debido a las pocas oportunidades de trabajo, Porfirio

se aventura a laborar para los estadounidenses  
vendiéndoles yerbas por kilo como hombres y mujeres  
también lo hacían.

Los extranjeros demuestran su desconfianza para con  
los latinoamericanos, éstos a su vez burlan a aquellos  
empleando en el lenguaje, modismos que evidentemente  
no podrán interpretarse por los “gringos”.

PORFIRIO.- (Alarmado) ¿A poco cabemos tantos?

GRINGO.- Funicular está grande.

PORFIRIO.- Tan grande como tu hocico.

Se queda dudando

GRINGO.- (Busca en el diccionario) Oro, oruga,  
osificar,

osito...No está hocico. (Lo cierra). (p.25)

Por tanto, los estadounidenses advierten la  
deshonestidad de sus trabajadores sin embargo, la mofa  
está presente, se cumple en manos del aventajado y  
chocarrero mexicano.

Como ya se indicaba, Carballido utiliza el recurso  
humorístico con la finalidad de aminorar la gravedad  
del hecho que se presenta.

Cabe destacar que el humor reposa en algunas técnicas  
apegadas a la gracia como el escarnio, la caricatura,  
etc., es menester aclarar que el primero es también

conocido como burla o bufa y es una de las que más pueden percibirse en el texto.

La burla aparece en el hombre cuando el equilibrio natural se rompe. Nace de la observación y surge como forma expresiva que no es sino una inconformidad interior frente a la realidad.

Mofarse los unos de los otros es una de las constantes en esta pieza, probablemente el sector concerniente a las instituciones gubernamentales es el campo en el que prospera más palpable esta acción.

Los personajes que sufren por no tener una solvencia económica estable hacen burla de los infortunios que soportan, sea por la misma crisis monetaria o sea por el fallecimiento de una persona cercana.

Erasto después de estudiar la manera más adecuada para dar la noticia del deceso de su amigo, sólo puede argumentar: “Pues... fijese que Porfirio, que en paz descansa, no va a venir a comer”. (p.30)

Es bien sabido que los mexicanos juegan humorísticamente con la concepción de la muerte, éste es el verdadero pretexto para dar rienda suelta a escenas risibles. Ejemplo de ello es la imagen recreada -en voz de las amistades-, sobre el

comportamiento de los familiares al enterarse que

Porfirio murió:

VECINA.- Qué re feo se le van los ojos a doña Nieves.

VECINA II.- Hace un rato hasta el bizco hacía.

VECINA.- Y le daba unos apretones a la niña y le gritaba: “Ya te quedastes huérfana”.

VECINA II.- Y la criaturita daba chillidos.

VECINA.- Por los apretones de Nieves. Pensé: “La va a reventar”, y mejor me la llevé a mi casa. (p.31-32)

La burla se cumple gracias a que el comentario requiere de una observación y que al retratarse es deteriorada la representación con rasgos grotescos, como la distorsión ocular.

Por otra parte, un acto burlesco aparece casi al término de la obra cuando el féretro destinado al cuerpo del difunto (que por cierto está perdido), se convierte en objeto inservible: “Oyes, Domitila: una gallina pinta acaba de poner un huevo sobre la caja.

¡Y ya se hicieron en la tapa, tres cacotas!” (p. 88)

Lo chusco del acontecimiento enfatiza la inconforme posición de los afectados, emblemáticamente como en varias obras de Carballido, son los animales los que emiten una reacción que protesta en este caso, ante la

ilógica ayuda que se pidió:

La abigarrada decoración del ataúd ejemplifica la exageración y el absurdo inherente de la farsa. El ataúd significa por sí solo la ineficiencia del sistema de asistencia social para satisfacer las necesidades de los pobres.

La mofa como ya fue referida, se hace más pronunciada a cargo de la participación del gobierno. Doña Leonela es blanco de la mayoría de las burlas que se realizan, se ríen de ella los pobres, los políticos “Entró corriendo como una vaca en brama” y sobre todo los empleados.(p.52)

Los nuevos servidores de la jefa de Asistencia Pública son los que tienen el cometido de mostrar la incompetencia y el sentimentalismo malintencionado de ésta:

Salen los empleados: Ya afuera se dan codazos, ríen en silencio como locos. Yago y Amado casi se caen , de la risa. Imitan la oración remedan a las dos mujeres.

(p.54-55)

Los trabajadores convierten a Leonela y a Clementina (su secretaria) en bufones que amenizan su horario laboral, ellas no representan -en un principio- autoridad alguna, por tanto, la notable ignorancia de

éstas les permite inclusive reprenderlas: “Acá la firma, señora, no allá. Ayer echó usted a perder doce oficios”. (p.55)

Es aquí donde la dueña del Refugio Guadalupano descubre que la parafernalia de las instituciones no van con su forma de ser ni tal vez con su capacidad, ella no está capacitada como tampoco su fiel compañera que sufre al escribir a máquina con dos dedos.

El humorismo se encuentra resaltado hasta en el más mínimo pormenor de la farsa, se expresa incluso en el nombre de algunos de los personajes que aluden a cierta conducta, por ejemplo: Yago Barba parece mencionar un carácter adulator que debe interpretarse como “yo hago barba”.

Asimismo, Amado Hueso connota el estimado apego al poder, el modismo ‘hueso’ es considerado por los mexicanos como un cargo importante, de allí la frase “No suelta el hueso” para designar las características negativas de bucrócratas y otros empleados.

Para terminar es de suma importancia enfatizar que el propósito de la presencia bufónica en Pollos pelones es amenizar la inclemente situación que no cesa de molestar a los habitantes de este país quienes padecen

la corrupción y la ineficacia de las instituciones gubernamentales.

El retrato burlesco que Carballido hace de la realidad social de México va más allá de su burocracia y llega hasta la clase gobernante y el sistema político que la creó, la sostiene y vive de ella.

### 2.3. Crítica política y social.

La composición de Pollos pelones se conforma entonces por dos historias en las que se visualizan en primer lugar los conflictos que padece la familia mexicana de provincia y segundo, el mal funcionamiento de las instituciones gubernamentales.

La denuncia que se realiza en esta última, desarrolla de manera más detallada la problemática de un gobierno corrupto, por ende, una ineficaz solución a las necesidades de los ciudadanos y una indiferente participación de quienes ejercen el poder.

Al igual que Martín Luis Guzmán en La sombra del caudillo, Carballido destapa el camino ascendente de los candidatos, las estrategias y los medios de donde echan mano.

CORO D Y E.- (Cantan)

Ya vinieron los votantes,  
los trajeron en camión  
y les dieron barbacoa  
y harto pulque y un tostón.

Ahora toman la boleta  
con civismo y convicción,  
reflexionan y ya eligen

quién será gobernador. (p.47)

Como en muchas ocasiones, los paisanos asisten y participan de los sucesos políticos a consecuencia de alguna dádiva, sea comida gratis o sea la esperanza de que alguna promesa del candidato se cumpla.

Retomando la pieza de Martín Luis Guzmán perteneciente al s. XX, los campesinos acuden a un banquete en el que van a celebrar la designación de un candidato –aunque muchos no saben a qué se presentan-, pero no son tratados de la misma manera que los distinguidos invitados.

- Yo no he dicho ninguna mentira, Olivier. Te aseguro que el guacamole que se puso en los tacos que están comiendo nuestros compañeros es igual a éste.

- El guacamole será igual. La mentira consiste en que si son nuestros compañeros, ¿por qué a ellos les das huesos y tortillas martajadas, mientras nos tratas regiamente?.

- A ellos les damos lo que sean capaces de apreciar; nosotros comemos de acuerdo con nuestras costumbres.

Es muy semejante la escena anterior y la expuesta en la obra del veracruzano, la diferencia radica en que

en la novela el evento referido consiste en una aparente convivencia entre políticos y ciudadanos en la que éstos son marginados por su condición. Y en la farsa no existe tal convivencia ya que la circunstancia ha sido motivada por y para que ellos asistan a la votación en la que en gratitud de lo que se les brindó, deberán votar por un sujeto determinado.

Carballido representa la teatralidad fársica de las elecciones cuando campesinos iletrados, “acarreados” en autobuses, son agasajados con comida, aguardiente y la retórica revolucionaria de uso corriente antes de que marquen la papeleta.

A relatar los hechos que siguen a esto, se observa la ilegalidad y la invalidez de los métodos por los cuales se gana un cargo político, en este caso, gubernamental.

Carballido ofrece al espectador, la visión auténtica de la participación social al elegir a sus representantes, los votantes ignoran quiénes son los que se disputan las plazas y cuáles son los partidos políticos que pertenecen a determinada institución.

Por otra parte, uno de los elementos que desenmascaran

la votación corrupta es la manipulación, ejercida a través del desconocimiento de no saber inclusive cómo realizar el acto correcto de votar, “¿Y ora cómo voto?” (p.47).

Los candidatos llegan al extremo de respaldar su intervención en aras divinas: “Cristo lleva de la mano a UNZ. La UNZ lleva de la mano a México”.(p.46) Por tanto, la religión siendo aspecto importante en la vida de este país, es tomada como pretexto para que el votante no desconfie del candidato.

El chantaje también se hace presente para poder llevar a cabo este dominio electoral en el que el informante, aprovechándose de la ignorancia del elector declara: “¿No es usted mexicano?, Vote por los colores de la bandera” (p.47). Al indicar uno de los símbolos patrios, el comentario reclama una acción cívica, ser partidario del emblema que lo representa como mexicano.

Otro elemento que es usado para ganar un voto es el exaltado discurso donde se destaca la concepción de progreso como bien de todos –el expositor aclara que es en favor de ellos, no de él-, así como el empleo de frases que prometen falsos milagros.

Al haber ganado la campaña para Gobernador del Estado,

Eustaquio se ve en la penosa necesidad de nombrar ciertos cargos de los cuales no tiene el más mínimo conocimiento, por tanto elige a favor del que se le venga en gana.

LICENCIADO.- Pon al güero Méndez.

EUSTAQUIO.- (Confundido) ¡Es un valioso elemento!

Excelente sugerencia, licenciado. Me preocupa que...

El doctor Méndez tiene cierta fama... Digo, injusta, pero hay gente que lo considera... (Gesto de uñas) Algo... inescrupuloso con los fondos...

LICENCIADO.- La fama de ratero nunca le ha estorbado la carrera a nadie. Pon a Méndez. (p.49)

A través de los ciudadanos e incluso el flamante Gobernador, el escritor denuncia la gran ignorancia y la falta de preparación que reina en los países subdesarrollados que no terminan de crecer por la nula concientización u orientación de ambos.

Las reuniones de las personalidades destacadas son tertulias que sirven para socializar, no para resolver los problemas que aquejan a la sociedad, en ellas degustan diversos platillos y hacen mofa de otros presentes.

Pasa un mesero con dos charolas; lanzan un rugido de alegría los invitados; lo asaltan, le arrebatan las copas que beben, una tras otra, disputándose las; luego se atascan la boca con puños de bocadillos y sandwiches, mientras aúllan con la boca. (p.66)

Es éste uno de los pasajes más humorísticos en donde el autor utiliza para detallar su crítica el recurso de caricaturizar, según González Ramírez, la caricatura es: "... una oposición, un ir contra de lo establecido".

Conforme a esto puede concretarse que la forma de comer de los invitados corresponde a una actitud netamente negativa y parásita, mostrada por Carballido de forma risible.

González también apunta que: "...la caricatura opera siempre en una esfera fenomenológica", gracias a este elemento la burla se fortalece adquiriendo rasgos satirizantes y ridiculizantes.

LEONELA.- Tiquín era tan precioso que lo vestía yo de china poblana y nadie sabía lo que era...

EUSTAQUIO.- ¡Tía!

PERIODISTA.- ¡Mire usted! ¿Y le gustaba vestirse así?

LEONELA.- ¡Le encantaba! (p.66)

En este fragmento puede observarse la ridiculización

que se logra a través de la imagen recreada del niño vestido de niña, destruyendo así la personalidad intocable del gobernador.

Por último, debe destacarse la burocracia y el mal funcionamiento de las instituciones, otros tumores de la sociedad que son expuestos en este texto.

La transgresión que sufre la tía de Tiquín de ser dueña del Refugio Guadalupano a jefa de la Asistencia Pública, evidencia la rigidez de un sistema en el que el requisito de escribir y firmar múltiples papeles convierte a los empleados de gobierno en autómatas: ... lo que recibe no son pobres de carne y hueso, sino una montaña de cartas oficiales, inventarios y solicitudes. Como modo de discurso, la farsa refleja perfectamente la naturaleza mecánica e impersonal de la burocracia que funciona tan ineficaz e ilógicamente como lo hace, simplemente porque “esa es la forma de hacerlo”.

Finalmente, Doña Leonela termina por adoptar este régimen que se basa en economizar, cumplir con el papeleo y si acaso, auxiliar, aunque ésta cooperación no sea la verdadera solución que se solicite.

## CONCLUSIONES

La farsa carballiana innova la dramaturgia mexicana actual incorporando elementos del teatro chino, griego, expresionista y épico, con el propósito de retomar recursos variados que enriquezcan el montaje de la obra tales como el empleo de proyecciones, biombos, películas, datos estadísticos, entre otros.

El dramaturgo abrumado por las dificultades a las que se enfrentan las compañías teatrales, añade no sólo comentarios alusivos a la falta de apoyo para la realización de las piezas sino sugiere en sus acotaciones, solución a cualquier posible conflicto y motiva a la creatividad de los productores y actores.

El teatro de Emilio Carballido no difiere de la actividad de este prolífico escritor, cabe traer a colación el gran apoyo que ha ofrecido a los jóvenes talentos que no cesan de agradecer la benéfica labor promotora del veracruzano, quien considera que “Obra que no es conocida no es venerada”.

En la primera pieza fársica del autor El día que se soltaron los leones, pueden contemplarse dos planos en los que se desenvuelve la acción, el concerniente a la realidad y otro expresado por el ámbito irreal, el

fantástico.

La crítica que se manifiesta aquí es la circunstancia que caracteriza al medio opresivo en el que tenemos que sobrevivir, es como si el mundo nos hubiera encerrado en una inmensa jaula o en un pueblo apartado de la civilización.

Por otro lado, la inutilidad de las instituciones académicas refleja que la prioridad de éstas es mantener una disciplina que se base en el conocimiento medido, porque al saber lo que no debe saberse se pierde la manipulación del individuo.

Asimismo, la ineficaz colaboración de la policía precisa una persecución cómica, posible más poco probable en la que el cuerpo policíaco confunde a sus integrantes hasta dispararse entre ellos mismos, ¿existe acaso mayor tontería?.

Por otra parte, Pollos pelones retrata nuevamente la deficiente condición del poder en el que se supone, el pueblo tiene que confiar porque es éste –aunque el voto no sea netamente válido- el que decidió quien debe de regirlo.

Alrededor del tema de la muerte de Porfirio, Carballido presenta varios temas de crítica: el tema

político del “dedazo” y sus entretelones como el “acarreo”, la votación falseada, el nepotismo, la lisonja desmesurada de los que buscan estar bien con el régimen político en turno, el mecanismo de la burocracia, la buena fe de las personas ignorantes que se torna perjuicio cuando está mal empleada, la religiosidad sin crítica, la explotación de los trabajadores por extranjeros, la explotación de los recursos naturales, la marginación de los pobres y las condiciones de extrema pobreza en que viven muchos pueblos del interior de la República.

Es precisamente la corrupción en las instituciones la que insiste Carballido en reprobar y ridiculizar, tanto en su primera farsa como en la que le sigue, es notable la preocupación del dramaturgo por las condiciones en las que vive su país.

El recurso fársico, propio de la producción carballiana es precisamente exponer estos conflictos que aquejan a la sociedad en la que vivimos, matizando dicha temática gracias a los elementos como la sátira, la burla y caricaturizando sus personajes.

Lo mismo que El día que se soltaron los leones, Silencio, pollos pelones pone de manifiesto la

destreza de Carballido para mezclar el humor áspero de la farsa con la seriedad de los problemas sociopolíticos de México, y de provocar risa y pensamientos introspectivos en sus espectadores.

Ésta es la auténtica intención propositiva del escritor veracruzano, dar voz a la gente que ha padecido la crisis durante años, crisis manifiesta en una innumerable lista de defectos consecuencia de un gobierno incompetente.

Sin embargo, la problemática tratada es cuidadosamente manifiesta por la peculiaridad de una obra que contiene situaciones chuscas pero posibles, con un lenguaje considerado como popular.

Dicha expresión refleja la ideología de los mexicanos manifestando en ella no únicamente la visión que tienen de las condiciones en las que sobreviven sino también su lado humorístico, la picardía que lo caracteriza.

Emilio Carballido es pues, un escritor que emplea el género fársico para desenmascarar las fallas de nuestras instituciones burocráticas, educativas, etc. explorando los ámbitos fantasiosos y realistas e introduciendo la comicidad necesaria para mayor beneplácito del público.

## BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama, México, Gaceta, 1986.

Avitia Hernández, Antonio. Teatro para principiantes (del rito al happening), México, Árbol, 1984.

Bentley, Eric. La vida del drama, México, Paidós, 1995.

Bixtler, Jacqueline. Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido, México, UV, 2001.

Carballido, Emilio. Autor, intérprete, público, México, ITESM, 1980.

-----“¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!”, México, ISSSTE, 1999.

----- Teatro, México, FCE, 2003.

Centro de Estudios Históricos. Historia general de México, tomo 2, México, COLMEX, 1988.

Cobarruvias Orozco, Sebastián. Teseo de la lengua

castellana o española. Madrid, Turner, 1984.

Dauster, Frank. Nueve dramaturgos hispanoamericanos,  
México, FCE, 2000.

González Ramírez, Manuel. La caricatura política,  
México. FCE, 1974.

Jacquot, Jean. El teatro moderno, Buenos Aires,  
Eudeba, 1967.

Luis Guzmán, Martín. La sombra del caudilla, México,  
Fernández Editores, 1988.

Martínez, José Luis. El mundo antiguo, IV,  
China/Japón, México, SEP, 1976.

Merlín, Socorro. Catálogo de la obra de Emilio  
Carballido, vol. I, México, UAP, 2000.

Rivera, Virgilio Ariel. La composición dramática.  
México, UNAM, 1989.

Seicovich, Sara. México: País de ideas, país de

novelas, México, Grijalbo, 1987.

Wright, Edward. Para comprender el teatro actual,  
México, FCE, 1995.

## HEMEROGRAFÍA

Eidelberg, Nora. “El bosque como montaje y motivo en  
El día que se soltaron los leones” en Texto Crítico,  
39, México, UV, 1988, p.71.

Maceda, Elda. “El teatro de Carballido, en catálogo”,  
El Universal, no. 30444, 10 de Marzo de 2001, p.F-4.

Paul, Carlos. “Tengo la fortuna de hallar respuesta a  
lo que escribo, dice Carballido”, La Jornada, no.  
6376, 30 de Mayo de 2002, p.2<sup>a</sup>.

## ÍNDICE

Introducción.	2
Capítulo I. “Entre la realidad y la fantasía”.	
1.1. La farsa.	9
1.2. El día que se soltaron los leones.	13
1.3. Los personajes fársicos.	15
Capítulo II. “ El humor y la protesta”.	
2.1. “¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!”.	18
2.2. La burla.	24
2.3. Crítica política y social.	33
Conclusiones.	40
Bibliografía.	44
Hemerografía.	46

## INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los ochenta, la Literatura tras el auge del video y del Internet, se ve notoriamente perjudicada. En respuesta a estos avances tecnológicos, crisis de la economía, cambios drásticos en el ámbito social y político, se producen diversas tendencias literarias correspondientes a una crisis nacional, en este contexto surge la narrativa contemporánea.

Es en ella donde puede ubicarse un escritor que viene a renovar la novela mexicana actual, se trata de Enrique Serna Rodríguez, cuya producción literaria ha sido objeto de variadas opiniones en contra y la mayor parte a favor, gracias a su innegable talento como cuentista, guionista y ensayista.

Serna nace en la ciudad de México en el año de 1959, estudia Letras Hispánicas en la UNAM para continuar con sus estudios de posgrado en Bryn Mawr Collage de Pennsylvania.

Tras la aparición de su primer novela *El Ocaso de la Primera Dama* obtuvo el reconocimiento del Premio Nacional de Novela en la Ciudad del Carmen, a partir de tal suceso surgió un enorme interés en profundizar en su estilo narrativo.

Los rasgos característicos de su labor literaria que más han llamado la atención de los críticos son la ironía, el sarcasmo y el humor negro ya evidente en la anterior obra señalada y en las producciones que le siguieron *Uno soñaba que era rey* (1990) y *Miedo a los animales* (1995) la cual causó una gran expectación entre los círculos intelectuales por la crítica que hace al respecto de la corrupción en este medio.

La narrativa serniana retrata las actitudes y conductas deleznales de personajes posibles y comprobables de nuestra realidad.

Hasta el momento ha escrito dos libros de cuentos: *Amores de Segunda mano* (1994) y *El Orgasmógrafo* (2001), el primero ya es catalogado como uno de los mejores ejemplos de la cuentística actual mexicana.

*Las caricaturas me hacen llorar* (1996) es el único libro de ensayos que ha publicado y *El Seductor de la Patria* (2001) así como *Ángeles en el Abismo* (2004) son novelas de corte histórico, de las cuales la primera fue dedicada a Santa Anna y ha registrado las mayores ventas del autor.

Cultivador de un nuevo realismo muestra en su segunda novela *Uno soñaba que era rey*, una visión particular, mas no total, de la clase desprotegida y de la acomodada.

En el primer sector encontramos a la familia Osuna y conocidos, de este grupo proviene el personaje principal de la obra, Jorge Osuna alias “el Tunas”, un niño que no le agrada serlo, tiene doce años y una fuerte adicción por el cemento.

La antítesis del grupo indicado anteriormente está conformada por Marcos Valladares, su familia y amistades. Es aquí donde se muestra la contraparte del Tunas, en Marquitos Valladares, niño de la misma edad que aparenta una inocencia que dista de su verdadera personalidad.

Los personajes de la colonia Morelos, los de “abajo” se encuentran en constante lucha ante una situación económicamente precaria. Los demás, aquellos pudientes parecen manipular todas las acciones, son los todopoderosos.

El siguiente análisis procurará profundizar en el entorno social y psicológico de los personajes niños así mismo, se ofrecerá una visión de éstos ante los sucesos que les acontecen, la problemática familiar en la que se encuentran y la perversión de algunos.

Se entiende por infancia la primera etapa del hombre en la que éste se reconoce y se encuentra susceptible ante los acontecimientos que lo rodean. En esta etapa el niño experimenta y es primordialmente un imitador.

Por ende, es pertinente puesto que el tema lo requiere, comentar la posición de otros menores de edad que aparecen en la historia. No obstante, analizaremos con mayor detenimiento la participación del Tunas y de su antítesis como ya se indicó, el niño Marquitos.

Las aproximaciones de crítica literaria al tema de la infancia son relativamente escasas, de aquí la importancia de este estudio ya que sólo se encuentra en nuestro medio una serie de ensayos sobre la niñez coordinados por la Dra. Ana Rosa Domenella, Nora Pasternac y Luzelena Gutiérrez de Velasco en su libro *Escribir la Infancia* (1996), sin embargo sus preocupaciones son primordialmente enfocadas a la literatura femenina.

Para la realización de este trabajo se examinarán los recursos literarios de los que se vale el autor para lograr su estilo narrativo. Para obtener dicho fin, es indispensable considerar los estudios sobre la Fenomenología de los personajes de Ronald Bourneuf, así como el de Oscar Tacca.

Por otra parte, para valorar la actitud de los personajes niños que nos presenta Serna, es necesario explorar en sus caracteres, para lo que se acudirá a los conceptos psico-sociológicos de Freud.

Así mismo bajo el punto de vista