

## Una nueva forma para la farsa: *Fidela* de Aurelio Ferretti

Catalina Julia Artesi

Dentro de la historia de la dramaturgia argentina hay una etapa reciente que apuntó a una renovación de la escena como reacción a un teatro netamente comercial y poco profundo. Tal hito lo señaló el movimiento de teatros independientes, desde 1930 a 1960, signado por la experimentación teatral. Todos los grupos intentaron incorporar aspectos de las corrientes europeas en boga: la revolución de los directores, el Expresionismo, las estéticas y concepciones teatrales de Bertolt Brecht y Luigi Pirandello; todo ello con una intención creadora que superó la mera copia.

Uno de sus activos participantes fue Aurelio Ferretti (1907-1963), quien se inició con el teatro independiente Juan B. Justo y luego con el Teatro Libre Tinglado. Integral hombre de teatro—ayudante de escenografía, actor, director, dramaturgo—también desempeñó el cargo de director del elenco estable de “Las dos carátulas” de Radio Nacional. Es notable señalar que todas sus obras trasuntan un agudo conocimiento de lo escénico.

Uno de los géneros cultivados por esta corriente vanguardista fue la farsa, especie que por su conformación posibilita las innovaciones escénicas. Si bien en la antigüedad medieval se caracterizaba por ser un mero entretenimiento cómico, su evolución en la estructura interna ha permitido un enriquecimiento tal que supera la forma original. Es así como en los dos últimos siglos establece rasgos y características que la definen como una pieza cómica basada en una situación absurda con la instauración de un “mundo al revés.”<sup>1</sup> Se vale de un *tempo* rápido, con personajes-tipo que no siempre serán tan simples ya que en muchas ocasiones se incorporan figuras bufonescas.

Es precisamente en este punto cuando la farsa ofrece ciertos aspectos ricos para su escenificación: la utilización del fante como recurso expresivo de gran relieve, que, si bien data de muy atrás en la historia de las formas cómicas, en la actualidad cobra nuevo vigor, como lo veremos en *Fidela*. Recordemos que los títeres han sido usados de dos maneras en la historia del teatro: por un lado, aparentemente, como un muñeco que crea un mundo aislado del hombre, como simple juego de niños que sólo intenta entretener;

por el otro, como un medio expresivo que potencialmente encierra una gran riqueza dramática. En esta última instancia ha habido posturas encontradas y hasta algunas veces erróneas. Tanto los directores como los autores han teorizado acerca de su incorporación en un teatro de gran profundidad. Así Alfred Jarry, basándose en el guiñol, ha trasladado su *Ubu* a la escena con actores pero teniendo en cuenta, ante todo, que tal figura es un fantoche y que la obra es una aguda farsa. Para ello aplica a la técnica teatral la del guiñol (cabeceros para proyectar sombras sobre las máscaras, el juego de luces, los carteles, el recitado monótono de los personajes y otros). Como puede observarse, Jarry explota al máximo sus posibilidades: "Sólo las marionetas . . . traducen pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud, nuestros pensamientos."<sup>2</sup> Pero más adelante otro hombre de teatro ha vuelto a tomar y valorizar lo bufonesco que proviene del títere y su gran expresividad; en un artículo Meyerhold expresa que el hombre no es diferente de la marioneta en el comportamiento y que dentro de sí lleva un fantoche, el cual puede reproducir mucho mejor la realidad.<sup>3</sup> Es por ello que se da la posibilidad de crear una realidad y no reproducirla, un mundo diferente recreado por actores que hacen un teatro similar al de la marioneta pues hacen uso de la máscara como carácter y se mueven al estilo de un fantoche grotesco.

Salvo *La multitud* (1945), el resto de la producción de Ferretti se encuadra dentro de este género, al cual supo darle nuevos matices. Citaremos *Farsa del héroe y el villano* (1946), *Bonome* (1949), *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* (1958) y otras más.<sup>4</sup> Es evidente que la elección de esta forma dramática le permitió hallar su mejor expresión: un teatro humorístico pero de honda crítica social a la vez, en donde la sátira y la ironía acusan a una sociedad en crisis. Unida a nuevos recursos escénicos, a una estructura dramática inusitada y al hábil manejo de lo anecdótico con personajes o tipos, se halla la exaltación de valores y convicciones arraigadas en el hombre, con una aguda intención correctora. Estos aspectos vienen a ser una auténtica "vanguardia" en donde la innovación formal está al servicio de una nueva propuesta en un nivel conceptual, si tenemos en cuenta las expresiones que sobre tal aspecto enuncia Roland Barthes: ". . . por un afán de evitar la anarquía, se cae fácilmente en la incorporación de las viejas formas usadas del teatro burgués, sin comprender que *es la materialidad misma del teatro*, y no sólo la ideología, lo que debe ser repensado. En esto la vanguardia puede serle útil [se refiere al teatro político]."<sup>5</sup>

Raúl H. Castagnino, en el prólogo de las obras póstumas de Ferretti, considera tres etapas bien diferenciadas en su producción: 1) la farsa al modo medieval, con un desarrollo conceptual denso, con personaje-símbolo, de agudo ingenio (*La multitud*, *La boda del Diablo*); 2) una estructura bufonesca basada en situaciones insólitas, con personajes tipo provenientes de un ámbito rústico—recuérdese el retablo de Maese Pedro o la *Commedia dell'Arte*; 3) conjunción de ambos rumbos: situaciones sorprendentes, agudeza verbal, personajes-caracteres tomados de la clase media ciudadana, una estructura bufonesca que independiza de la forma tradicional para arribar a una variante de la misma (*Farsa del cajero* . . . ).<sup>6</sup>

*Fidela* (1946), denominada "farsa de fantoche liberados," en tres actos, obtuvo el Premio Selección de Argentores y fue estrenada el 10 de noviembre

de 1960 por el Teatro Arco Iris en la Muestra Nacional de los Teatros Independientes. Más adelante será repuesta en el Teatro Municipal de Santa Fe, en el verano de 1961, recibiendo ese mismo año el Premio Nacional de Comedia.

En esta pieza se plantea inicialmente una situación metateatral: teatro dentro del teatro, antiguo recurso que Ferretti utiliza para darle nuevos aires a la farsa. Tal instancia se da en una comedia de marionetas, manejada por el titiritero, dentro de la cual funcionará otra. Así se instalan tres niveles de realidad (al modo pirandelliano) que se hallan relacionados entre sí mismos:

1. la obra que contiene a las otras dos
2. la fábula del titiritero (triángulo amoroso, esquemático)
3. el drama amoroso que evoluciona en la escena, al ser liberadas y humanizadas las marionetas.

Mediante la liberación de los fanteoches, efectuada por el ayudante del titiritero, Pilluelo, para vengarse de su amo, se desencadena el conflicto de la obra: la mutación de los sentimientos, escenificados en un enredo bufonesco en el que juegan la apariencia y la realidad, es inherente al ser humano. Esta característica conduce a la hipocresía respecto de ciertas convenciones sociales. Finalmente se propone la defensa de la auténtica convivencia en el amor. Resulta evidente que la humanización de los fanteoches apunta, esencialmente, a los riesgos que la libertad implica, hecho que permite romper estructuras o formas que lo atan, por ejemplo, a la estructura familiar o la institución del matrimonio.

En esta pieza, como en algunas otras farsas, se da la indeterminación temporal-espacial, ya que la acotación inicial señala que "deberá ambientarse en clima europeo, evitando todo detalle americano." Ello, junto con algunos elementos de ambiente rústico, un lenguaje pulcro y castizo, apareja reminiscencias del teatro hispánico, cercano a las farsas lorquianas. Pero no le quita originalidad, al contrario; en el segundo acto cambia el ámbito escénico, sale del "naturalismo" del primer acto para instaurar un espacio pleno de fantasía, un bosque encantado, en donde el ambiente de ficción—los insólitos colores de los árboles, las acciones de los personajes y el ballet que metadramatiza la acción—posibilita una modificación en la trama bufonesca: la aparición del conflicto entre marido / mujer, mujer / amante, marido/mujer y amante. Finalmente, la vuelta al escenario rústico del comienzo, en el último acto, provoca otro "viraje" en la historia ya que el tono bufonesco decaerá para dar paso a una tonalidad dramática, provocada por la muerte de Fidela en un arranque de celos de Galancete. Pero el epílogo, a cargo del titiritero, como al comienzo de la acción, reinstala la modalidad bufonesca al introducir la consabida moraleja del asunto.

Si observamos lo que es una farsa en cuanto a su construcción interna, diremos que se basa en una situación absurda en la cual se trastruecan las leyes normales de la realidad. Y es tan así que las pulsaciones bufonescas determinan un ritmo de inversiones encadenadas, debidamente dosificadas, acorde con la acción, consistente en la tensión y distensión bufonesca.<sup>7</sup> Esta obra, como otras del repertorio de Ferretti, señala el contraste entre "lo que debiera ser" y "lo que es," según veremos.

Atendiéndonos a la línea de acción, observamos que el autor marca desde un comienzo tal dualismo: la norma establece que la mujer debe ser fiel, lo cual es señalado en el prólogo de la obra: allí el titiritero expresa que "Fidela es la mujer más fiel que jamás haya existido sobre la tierra!", evidente procedimiento de máscara en el personaje femenino que marca no sólo un estereotipo sino una ironía respecto de tal cualidad ya que—como veremos luego—la fidelidad misma la lleva a la destrucción. Se plantea, entonces, una "farsa eterna" en la fábula de los muñecos que supone una ineludible repetición. Inmediatamente después de la introducción, como la cara de la otra moneda, aparece *la inversión contrastante de la lógica*: al amante se le brinda el amor y al marido solamente la atención material que necesite:

GALANCETE—No hablo de quesos . . . hablo de amor. ¡Digo que si le quitas algo a él, por amarme a mí!

FIDELA (sinceramente convencida)—Yo no le quito nada.

GALANCETE—Te lo explicaré mejor: *Todo lo que Marido necesita de tí son camisetas y medias limpias, que le proporciones ricas y abundantes comidas, eso es todo. ¿Entendés?* (9)

El primer cambio introducido en la trama produce una nueva distorsión (como ocurrirá en otras partes de la pieza); la humanización de los fantoches hace que se rompa la tipificación propia de toda farsa, lo cual determina situaciones insólitas y la conformación de otro conflicto (recuérdese que el primero es el amoroso entre los amantes). El carácter que ahora tienen los personajes provoca el reencuentro marido-mujer; en consecuencia el otro vértice del triángulo amoroso recibirá otra problemática a cargo de Galancete, quien en esta instancia matrimonial ve en peligro su relación con Fidela. ¿Cómo se revela esto? Marido evidencia signos de evolución—ya no tiene excesivo hambre—al poseer sentimientos. Propone a su esposa la salida al Teatro del Bosque, pues desea reconquistarla ya que reconoce que en realidad la quiere. He aquí *la nueva inversión*: los celos en Galancete, cuando el que debiera tenerlos respecto del amante sería el esposo:

GALANCETE—(Aflojando su enojo un poco) No me enojo, no; pero no debiste aceptar. ¡*Una mujer honesta, que tiene un amante honesto, no debe aceptar invitaciones de esa naturaleza!* (20)

Pero el tercer punto en cuestión se dará precisamente en el bosque: allí, como expresamos más arriba, se agudizará la situación en cada uno de los integrantes del trío: el despertar del amor en Marido y en Fidela, al desaparecer la relación esquemática. Esta nueva modificación dada en este espacio irreal abre curso a cualquier clase de hecho. Por un lado, incorpora un personaje inesperado y disonante respecto del ambiente fantástico: el Juez Conyugal, un viejo leguleyo—bufonesca figura—con un libraco en el brazo que recuerda al cervantino entremés del *Juez de los divorcios*. Su presencia, además, permitirá la discusión acerca del divorcio y la crítica hacia la justicia, plagada de sofismas y disparates acerca de estos temas de un modo estrictamente satírico e irónico. Es entonces cuando se da, otra vez, el *trastrueque*: Galancete desea romper los moldes proponiendo el divorcio y los otros dos no lo apoyan, pero luego se revierten las posiciones, ya que Marido modifica su

perspectiva—desea recuperar el amor de Fidela—pues acepta la idea de la separación. El trastocamiento de las visiones *acrecienta la inversión* de las relaciones, de tal modo que posibilita el encadenamiento de las situaciones hasta llegar a un clima denso, dramático, ante una nueva propuesta de Marido: el deseo de un hijo como fruto del amor que sienten. Como efecto de rebote, la última inversión determinará un hecho trágico en el desenlace: considerar el tener un hijo como una traición, por parte de Galancete: “. . . ¡Malditos! ¡Traidores! . . . ¡Mujer infiel y perversa! . . . ¡Habla ahora! . . .” (47).

Esta serie de distorsiones hace que desde un comienzo el tono de farsa se acreciente, gradualmente, hasta llegar al máximo del clima—con el Juez Conyugal—para decaer con un viraje tal que conduce a lo dramático. Resulta interesante observar que, si bien en la mayoría de las farsas se da siempre un clima cómico hasta el final en donde generalmente se repara el microcosmos bufonesco, aquí se modifica mezclándose lo trágico con lo cómico. Así se llega a un desequilibrio del mundo representado ya que el conflicto continúa—Galancete y Marido siguen amándola—y se destruye el *triángulo tradicional* pero en forma opuesta a la dada habitualmente, recuérdese que un crimen pasional tiene como protagonista al marido engañado y no al amante como aquí.

De modo que en el juego de las inversiones Galancete actúa como un Marido y éste a su vez como si fuese el amante. Pero aquí no termina esta dinámica, según lo indica Agustín del Saz en su nota: “El amante, el burlador, es el celoso que mata como si quisiera lavar su honra: el marido, el burlado, . . . como si él fuese el ladrón de honras.”<sup>8</sup>

Algunos de los aspectos más relevantes de esta farsa permiten ver la coherencia en su producción ya que varios rasgos persisten, con variaciones, hasta en las últimas obras de Ferretti. Uno de ellos es la importancia de los *signos no verbales* en la propuesta escénica del texto, el juego de las luces y su función en la acción; el decorado distinto que engrandece a los fantoches, “decoración en tamaño reducido,” la corpulencia del titiritero, el excesivo tamaño de los objetos como ser “el cepillo plumero muy grandes” de Pilluelo. Además, los colores destacan las figuras de los muñecos. Es dable señalar que estos elementos no verbales serán usados en otras piezas.<sup>9</sup>

También, la aguda presencia del *hablante dramático*, el cual con un lenguaje claro y preciso, produce la sensación de los gestos y el placer estético. No olvidemos que posteriormente Ferretti adoptará algunos elementos del Expresionismo. De ahí el predominio de un ambiente en donde el signo estará en función de la sátira. En la pieza analizada, la introducción del “Ballet del titiritero y los muñecos,” anticipa el desenlace con una metadramatización, lo cual evidencia una tonalidad dramática acentuada por lo irreal de los muñecos.<sup>10</sup>

Pero tal vez lo más relevante es la comicidad del lenguaje—el juego de la lógica bufonesca, los contrastes de las ideas—que produce situaciones paradójicas y grotescas en donde la distorsión presenta una caricatura de la realidad. En este punto el uso de los fantoches tiene una función expresiva. Como dijimos al comienzo, su utilización es muy antigua pero en esta obra cobra un nuevo matiz. Ferretti no sólo bebió en esas viejas fuentes bufonescas

del títere, sino que volvió a elaborar sus rasgos en función de un teatro profundo, al igual que Jarry, llegando a ser en el teatro contemporáneo de gran utilidad la marioneta.

En cuanto a la temática abordada, cabe destacar que es un autor de hondas reflexiones acerca de los problemas de la época actual y también a ciertas constantes universales vividas por el hombre desde sus orígenes. Es por ello que nos resultaría muy extenso en este trabajo estudiar todos los temas como debería ocurrir, pero no aquí sino en un meduloso estudio sobre su producción.

No obstante ello, veremos los más relevantes. El *ser humano* es la figura preeminente en esta obra—podríamos decir que en toda su producción teatral—ya que el punto de partida de la pieza plantea el *libre albedrío* propio del ser humano colocándolo en una situación riesgosa en su elección. Galancete expresa en la escena del bosque: “*Ahora que somos humanos, que nos movemos por nuestros propios medios, somos permanentemente sospechosos. Orgullosos de nuestro histórico origen, debemos cuidar todas las apariencias*” (9).

Además, la crítica abierta a la *institución matrimonial* se nota no sólo a través del juego del triángulo amoroso sino también en ciertos conceptos señalados en el diálogo, como por el Juez, al abordar el tema del divorcio, o en algunas palabras de Fidela: “Para eso son maridos. Para exigir, activa o pasivamente, comidas y ropa limpia,” ante lo cual se deduce que todo pasa nada más que por lo material sin importar el afecto.<sup>11</sup> A la vez, en la escena del bosque con el Juez Conyugal, se marca una indirecta objeción al *sistema judicial* ya sea por la bufonesca figura que lo representa como por sus conceptos respecto de la legislación del divorcio.

También *lo teatral* aparece constantemente en sus obras. Aquí, la situación metateatral, teatro dentro del teatro, como en el Retablo de Maese Pedro, sirve para plantear problemáticas inherentes a lo escénico. Por ejemplo, define al teatro en el acto II. Al comienzo Marido habla con Fidela respecto del Teatro del Bosque y de las características de la escena: “el teatro es la repetición rutinaria de las acciones que ocurren una sola vez en la vida,” como en esta farsa se da en el espacio del bosque—recuérdense los cazadores cantando o el ballet, o los propios fantoches en la “farsa eterna” del titiritero.<sup>12</sup>

Resulta claro, entonces, según hemos observado, que el autor ha sumado rasgos en *Fidela* que se entroncarán con su restante creación, en especial, la superación del grotesco—como mero recurso—para resaltar *lo tragicómico* en planteos hondamente existenciales creando un universo en donde abundan situaciones paradójicas, las falacias y contradicciones propias del mundo contemporáneo.<sup>13</sup> De ahí la importancia de esta pieza en la producción de Ferretti.

Esta farsa, como otras suyas, aporta nuevos elementos al teatro argentino ya que, como expresamos al comienzo, esta vanguardia proveniente de los teatros independientes realmente lo es. En sus innovaciones escénicas hay también una propuesta ideológica. La crítica profunda radica en una perspectiva social y humana en donde el protagonista es objeto de injusticias o bien es sujeto de una neurosis que su contemporaneidad apareja.

Además, ayuda a conformar una nueva versión de la especie farsa. Ya lo

señala Agustín del Saz en su interesante artículo sobre la farsa dramática en nuestro continente. En una breve reseña sobre la evolución del concepto, observa varias tendencias: la farsa hispana, breve, rústica con una situación de engaño; la tendencia moderna entroncada con la Commedia dell'Arte pasando por los fantoches de Benavente en donde "los personajes de la representación (son) como muñecos . . . el juego escénico mezcla los muñecos de estopa con los de carne y hueso, la verdad con la ficción" hasta llegar a la mezcla de lo dramático con lo cómico que "conducen a la sátira amarga o a la moral beneficosa."<sup>14</sup> Esta farsa de Ferretti se halla inscrita en la última vertiente, ya que de lo estrictamente bufonesco pasa a un planteo trágico, diríase que existencial, ya que la muerte de la protagonista determina la imposibilidad de la búsqueda de una identidad femenina, por un lado, y el determinismo que implica no poder superar o rebelarse ante el Destino implacable. Pero no queda ahí la incógnita: cada hombre, por el hecho de serlo, arriesga constantemente su existencia en la elección de su modo de vida, lo cual conduce a un planteo ético.

De modo que en el recorrido histórico de esta especie, en la Argentina un autor como Ferretti completa esta forma con nuevos aportes en donde se da el humor, la risa y el matiz distinto: la vida grotesca y absurda del ser humano. Son elementos trágicos que persistirán en autores posteriores—Arlt, Cuzzani—y que este dramaturgo supo dar en la escena por medio de la farsa.<sup>15</sup>

*Instituto de Teatro*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Buenos Aires*

## Notas

1. Acerca de la carnavalización de la literatura y de los géneros carnavalescos, como ser la farsa, ver Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media* (Barcelona: Barral, 1974).

2. A. Jarry, *Ubu Rey/Ubu en la colina*, en *Todo Ubu* (Barcelona: Bruguera, 1980). Ver Apéndice, "Sobre los títeres" 160.

3. V. Meyerhold, "Vi sono due teatri di marionette," en *La rivoluzione teatrale* (Roma: Editi Riuniti, 1962).

4. Para mayor detalle respecto de sus obras, ver el prólogo de Raúl Castagnino, *Teatro de Aurelio Ferretti* (Buenos Aires: Quetzal, 1963).

5. Roland Barthes, "En la vanguardia de qué teatro," en *Ensayos críticos* (Barcelona: Barral, 1967) 99.

6. Usaremos la edición de Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, N° 46 (Buenos Aires, 1961).

7. Ver David Hayman, quien desarrolla un estudio acerca de la modalidad bufonesca en "Un crítica de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa," *Espiral* 7 (1980).

8. Agustín del Saz, "La farsa dramática moderna en Hispanoamérica," *Cuadernos Hispanoamericanos* 89 (Mayo 1957), págs. amarillas.

9. Véase *Pum en el ojo*, una sátira sobre la publicidad, o *El café de Euterpe*, en la cual cobra preeminencia la música.

10. La utilización de aspectos expresionistas se reiterará en *La pasión de Justo Pómez* en donde se incluye lo onírico junto con el delirio del protagonista.

11. En general Ferretti critica también a otras instituciones sociales pero la del matrimonio se presenta en la *Farsa del consorte*.

12. Más adelante en *La farsa del cajero que fue hasta la esquina* adoptará un modo pirandelliano para encarar aspectos pertinentes a lo estético-teatral.

13. Por ejemplo, en la *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, que plantea la injusticia que el hombre recibe al ser víctima de un sistema judicial, hace humillar a su víctima profundamente.

14. del Saz, págs. amarillas.

15. Para una mayor profundización ver Guillermo Ara, "La farsa en Ferretti y Cuzzani," *Boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires) 3 (1982); Raúl Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt* (Buenos Aires: Nova, 1970).