



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Borges Rodríguez, Gastón
Presencia del teatro de bufones en El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt
ESCENA. Revista de las artes, vol. 78, núm. 1, 2018, Julio-, pp. 46-69
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561160416003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

**Presencia del teatro de bufones en
El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt**

*Presence of Theatre of Buffoons in
El Fabricante de Fantasmas by Roberto Arlt*

Gastón Borges Rodríguez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Presencia del teatro de bufones en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt

Presence of Theatre of Buffoons in El Fabricante de Fantasmas by Roberto Arlt

Gastón Borges Rodríguez¹
Universidad de la República Oriental del Uruguay
Montevideo, Uruguay

Recibido: 27 de noviembre del 2017 **Aprobado:** 28 de diciembre del 2017

Resumen

Este artículo propone un análisis comparativo entre la obra teatral de Roberto Arlt: *El fabricante de fantasmas* y el teatro de bufones según lo describe Jacques Lecoq en *El cuerpo poético*. En primer lugar, intentaremos esclarecer algunos conceptos manejados por Lecoq para describir su propuesta escénica relacionándolos con la tradición del arte grotesco de occidente. Luego de abordar estos conceptos del género bufonesco, desde la perspectiva del arte grotesco pasamos al análisis comparativo con la obra de Roberto Arlt para intentar trazar correspondencias entre estas poéticas distantes. Creemos que este análisis comparativo permite repensar la obra del escritor argentino y a su vez propone fundamentos dramáticos para la producción escénica bufonesca.

Palabras clave: bufones; dramaturgia; Arlt; grotesco; teatro

¹ Estudiante de la Maestría Teoría e Historia del Teatro. Investigador del grupo “Teatralidades carnalescas” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad de la República Oriental del Uruguay. Licenciado en Letras por la misma institución. Correo electrónico: ed.gaston.borges@gmail.com

Abstract

This article proposes a comparative analysis between the Roberto Arlt play: *El fabricante de fantasmas* and the theatre of buffoons according to Jacques Lecoq describes it in *The poetic body*. First, we try to clarify some of Lecoq concepts to describe its scenic proposal relating them with the tradition of the grotesque art of the western culture. After of approach these concepts of the buffoonish gender from the perspective of the grotesque art, we pass to the comparative analysis with the Roberto Arlt play to try to draw correspondences between these distant poetics. This comparative analysis allows to rethink the Argentine writer's play and in turn proposes dramaturgy for buffoonish scenic production fundamentals.

Keywords: buffoons; dramaturgy; Arlt; grotesque; theatreIntroducción

Introducción

Este artículo tiene por objetivo reconocer, describir y analizar las características bufonescas de un grupo de personajes incluidos en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt, por lo que toma como fuente para definir el teatro de bufones el libro de Jacques Lecoq: *El cuerpo poético*. Este enfoque de la obra de Arlt permite una lectura novedosa, que puede aportar material interpretativo, al mismo tiempo que permitirá ampliar, explícitamente, las relaciones que el teatro de bufones establece con la noción de grotesco como fenómeno cultural de occidente. Si bien el manual de Lecoq ofrece una descripción general de este tipo de poética teatral, carece del detalle analítico necesario para fortalecer una noción del género bufones que tome en cuenta sus profundas raíces culturales. Entendemos que indagar en las raíces culturales del género es un modo de establecer el diálogo necesario entre el género bufonesco y otras poéticas, en este caso, la obra de Roberto Arlt.

Es así que perseguimos una doble finalidad, lo cual no es gratuito, sino necesario para la comprensión del problema que plantea la obra de Roberto Arlt, en relación con lo bufonesco. El problema se plantea en que *El fabricante de fantasmas* se estrenó, en la ciudad de Buenos Aires, en el año 1936; sesenta y un años antes que se publicara en su versión francesa *El cuerpo poético*. A nuestro entender, este dato no es anecdótico, ya que se perciben coincidencias muy significativas entre un texto y otro. Por esta razón, se entiende que los modelos artísticos que subyacen a la escritura de *El fabricante de fantasmas* son similares a los que condujeron a Lecoq al desarrollo de un género teatral que se propone, como proceso pedagógico, pero que, analizado en comparación con la tradición grotesca del arte occidental, adquiere una importancia mucho mayor. De hecho, en las últimas páginas del apartado dedicado a bufones, Lecoq se pregunta sobre la posibilidad de crear un teatro de bufones que pueda sustentarse a sí mismo. Al observar la representación de la deformidad física en la escritura dramática de Roberto Arlt y, en particular, en *El fabricante de fantasmas* nos atrevemos a indagar en busca de una respuesta a esa interrogante, ya que el teatro de bufones se presenta, a nuestro entender, como condensado de una tradición extensa.

En primer lugar, analizaremos el texto de Lecoq para demostrar que los ejemplos e ilustraciones que propone son partícipes de una tradición de arte grotesco y, a su vez, ampliaremos las conexiones existentes entre el bufón teatral y este tipo de sensibilidad artística. Además, indagaremos de manera más específica en dos de las familias de bufones propuestas por Lecoq y las referencias culturales que atribuye a cada una, ya que son detectables en las diversas etapas de lo grotesco. En *El cuerpo poético* se propone la clasificación en tres tipos de familias: bufones del misterio, bufones grotescos y bufones fantásticos. Esta triple

clasificación se describe, brevemente, pero, respaldados por este trabajo comparativo sobre dos de esas familias, consideramos poder ampliar las posibilidades de comprensión del género en su totalidad, y su participación, más o menos ajustada, a la obra del autor argentino.

En segundo lugar, estableceremos, con claridad, las relaciones que el teatro de bufones establece con *El fabricante de fantasmas*, como anticipación poética a la descripción de una forma abstracta. A partir de la obra de Arlt, estableceremos las continuidades entre el texto de Lecoq y la tradición grotesca. Es importante señalar esto, ya que no se tratará de la adopción de una poética abstracta europea que, más o menos, fue permeando, explícitamente, la sensibilidad de los artistas americanos. Más bien, se trata de un producto nacido de una necesidad artística de expresión que, a nuestro entender, se deriva del grotesco criollo como género local rioplatense. *El bufón expresionista* de Arlt, como lo describe Patrice Vermeren y Horacio González (al referirse a la obra *La divisa punzó*, en un libro titulado *Paul Grossac, la lengua emigrada*), es producto de una tradición teatral que buscaba la expresión del mundo interno de los personajes. A través del monólogo, como estrategia dramática más clara, y de la acotación escénica que indica cuerpos pesados, o marca gestos, claramente, expresivos de una emoción, la escritura conduce un uso del cuerpo hacia el género bufonesco. Así, el *bufón expresionista* de Arlt nace de una conciencia torturada y es por eso que estos bufones son tenebrosos, lo cual asociamos a una tradición representativa que se expresa en lo abyecto, lo degradado y lo tétrico. Pero, estos no son únicamente los rasgos de los bufones de *El fabricante de fantasmas*, sino que se despliega una amplia gama en el espectro burlesco y la caricatura que involucra la corporalidad exagerada, pero también una forma de ser y de actuar como bufón.

Teatro de bufones y la tradición grotesca

El cuerpo poético es un texto que busca brindar un panorama del trabajo desarrollado por Jacques Lecoq desde la fundación de su escuela, en París, en el año 1956, hasta el 1996. Esa amplitud lleva a que el desarrollo de cada punto sea escaso y escrito, de modo que, incita el interés y da una idea general sobre el asunto, pero carece de un análisis crítico estricto. A pesar de esas carencias, este es el texto fundamental para el estudio del teatro de bufones, un género con escaso análisis teórico como tal. De hecho, como anticipábamos en la introducción, es el propio Lecoq quien formula la interrogante sobre la posible existencia de un espectáculo de bufones en sí, más allá de su importancia pedagógica para los estudiantes de actuación. Creemos que la fórmula “teatro + de ...” propuesta en *Teatro matriz, teatro liminal*, de Jorge Dubatti, es aplicable al bufón y que es necesario pensar la manera de establecer con claridad la singularidad de esta forma. Resulta convincente la fórmula propuesta en ese libro que indica que: “toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz

acontecimiento-convivio + *poésis* corporal + expectación” (Dubatti, 2016, p. 13), pueda ser llamada teatro. Así, el teatro de bufones cumple tales características. Respecto a las posibilidades del género, en sí, dice Lecoq:

Al término de esta exploración, aún quedan hoy día algunas cuestiones pendientes. ¿Los bufones pueden bastarse a sí mismos? ¿Pueden, por sí solos, constituir un espectáculo? ¿O, más bien, coexisten con la tragedia? Y a la inversa, ¿hasta qué punto la tragedia puede intervenir en el territorio de los bufones? (Lecoq, 2003, p. 186).

Ya veremos de qué manera queda expreso en *El cuerpo poético* un claro desinterés por parte de Lecoq sobre la indagación histórica y cultural respecto al teatro de bufones. Desde nuestra óptica, entendemos que ese es un trabajo clave para introducir este género dentro de una tradición teatral sumamente rica y permite para comprenderlo como un ejemplo paradigmático y representativo de una sensibilidad artística particular. Esta forma de comprender y practicar el arte abarca, no solo el teatro y la literatura, sino todas las manifestaciones artísticas, principalmente, las artes plásticas y arquitectura: artes donde floreció el término grotesco. Es en relación con las formas de lo grotesco en el arte que los bufones podrían emerger como género independiente. Esto es algo que se manifiesta en la propia investigación de Lecoq.

Al partir de la parodia y de la burla, como ejercicio para actores, se construyó un cuerpo que podía albergar un ser, en esencia, burlesco, un cuerpo deforme que habilitara la risa y la burla de aquello vedado al resto. Según se relata en *El cuerpo poético*, después de investigar en la naturaleza independiente del bufón, surgieron grandes familias de bufones que se agruparon por afinidades formales y temáticas. Primero, los bufones del misterio, luego, los del poder y, finalmente, los de la ciencia. Lecoq nos propone la clasificación en tres familias de bufones que aparecieron del proceso de investigación escénica que buscaba una manera pedagógica centrada en lo paródico. De allí, emerge un cuerpo escénico singular, que luego, se presentaría con las posibilidades de una serie de formas y temas que describirían una poética propia: la poética del bufón. Estas tres familias son: de lo grotesco, del misterio y de lo fantástico. Para este trabajo nos ocuparemos de las dos primeras familias, que son las que Lecoq describe más claramente. Si bien anticipamos que el tipo de bufón que aparece en *El fabricante de fantasmas* participa de la categoría bufón del misterio, la descripción del bufón grotesco será útil para generar un contraste descriptivo. Según Lecoq, en relación con su investigación pedagógica en el terreno bufonesco:

A veces hemos podido decir: “Este juego me hace pensar en los cuadros del Bosco, en los misterios de la Edad Media, en el carnaval”, pero nunca hemos tenido tales referencias en la mente al comienzo de esa aventura. Lo que hoy día sé de los bufones, lo he descubierto

en la práctica de los cuerpos en movimiento, en la improvisación, y no en los libros ni en una tradición que me inspirara no sé qué especial habilidad. Los bufones, por naturaleza, imponen una pedagogía de la creación (Lecoq, 2003, p. 186).

A pesar de reivindicar de la exploración actoral, está claro que esta investigación no basta a sí misma y es necesario dejar explícita la honda raíz cultural que se expone en el trabajo actoral. Esa raíz cultural se evidencia, como decíamos, en la introducción de este trabajo, en las coincidencias que mantiene el texto de Lecoq con la obra de Arlt que nos ocupa. Para continuar con el plan de este trabajo será necesario, en primer lugar, atender las relaciones que el propio Lecoq introduce en el párrafo citado, entre sus bufones y la tradición cultural europea. En este caso, nos detendremos en los cuadros de *el Bosco* y *el carnaval*. Estos dos referentes son clave para comprender la familia de bufones del misterio (*el Bosco*) y la familia del grotesco (*carnaval*).

Esta relación se establece en virtud de una evolución del término grotesco –que pasa de la cultura cómica popular e involucra una gran cantidad de manifestaciones populares, que pueden agruparse en una macrocategoría llamada *carnaval*– hacia el territorio de lo grotesco abyecto que tendrá luego un desarrollo decisivo en el Romanticismo y el Expresionismo. Este recorrido de lo grotesco en la historia del arte occidental lo describe Frances Connelly con gran claridad en un texto que citaremos en breve. Estos temas de tanta amplitud los trabajaremos, brevemente, a modo de vistazo a un extenso panorama que será abordado con detalle en un trabajo futuro de mayor extensión².

La investigadora norteamericana Frances S. Connelly publicó, en 2012, un texto fundamental para este trabajo titulado *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Allí introduce una noción clave para el vínculo entre lo grotesco y el teatro de bufones: el juego. Como breve noción citamos el siguiente fragmento: “lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes grotescas fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas” (Connelly, 2015, p. 25). Según Connelly, esta capacidad de la imagen grotesca para fluir, continuamente, como juego, lo diferencia del trabajo que se dirige a un fin último, a un producto final. Esto se puede respaldar al unir la línea de pensamiento del autor español Eugenio D’Ors quién, en un libro clásico: *Lo barroco* (1993) opone el *eón* clásico y el *eón* barroco. Esto se trataría de

² Tesis de Maestría titulada *Presencia del teatro de bufones en la escritura escénica rioplatense*, actualmente en proceso de escritura. En esta tesis ampliamos los conceptos manejados en este artículo y a su vez continuamos el análisis de la poética de los bufones grotescos presente en la murga de carnaval montevideano, específicamente en el espectáculo *Amoral carnaval de Murga La gran siete*.

dos sensibilidades opuestas: la primera, vinculada al trabajo; la segunda, a las vacaciones: la sensibilidad clásica volcada a lo racional, a lo discontinuo y la utilidad; opuesta a una sensibilidad barroca volcada a lo irracional, la continuidad y al desperdicio. Respecto a las acciones sin finalidad del grotesco dice Lecoq sobre sus bufones:

Su función no consistía en burlarse de un individuo en particular, sino de todos nosotros, de la sociedad en general. Los bufones se divierten, ya que ellos se divierten todo el tiempo, imitando la vida de los hombres... ahí los tienes, matándose mutuamente, una y otra vez, simplemente por placer. ¡Por jugar! (Lecoq, 2003, p. 177).

Esta naturaleza bufonesca está asociada al carnaval como un tiempo de vacaciones, así lo describe Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*:

La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los “tontos” asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (Bajtin, 1987, pp. 10-11).

Así, se describe como toda festividad seria, en tiempos medievales, era acompañada por su aspecto cómico–carnavalesco y de modo mucho más acentuado en tiempos propios de carnaval. En esas circunstancias, la inversión de los valores está permitida, los órdenes jerárquicos se invierten, es un tiempo donde la carne y el cuerpo adquieren mayor importancia, pero esto se tolera en el tiempo y el espacio limitados por el propio carnaval. Al respecto dice Frances Connelly:

Lo carnavalesco representa una poderosa expresión de lo grotesco, expresión que se desarrolló a partir de las tradiciones populares medievales europeas y del teatro callejero. En marcado contraste con la sofisticación del *capriccio* y el arabesco, lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imagería popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos (Connelly, 2015, p. 169).

Como veremos, en el siguiente apartado del trabajo, vinculamos el proceso de creación del bufón en la pedagogía de Jacques Lecoq con el *Fabricante de fantasmas*, ya que la parodia es un elemento esencial de ambos procesos y textos. La parodia está en la génesis de la aparición de las familias como categorías de bufones diferentes, por su forma y por los temas que aborda. Como procedimiento genético es el que permite identificarlos dentro de un mismo género. En relación con esto, trabajaremos en función del texto de Lecoq y las familias propuestas en ese texto, lo cual servirá de insumo para la interpretación del texto de Arlt.

Las dos categorías que estudiaremos: bufones grotescos y bufones del misterio, según se puede comprender de la pedagogía de Lecoq, implican una serie de referentes que condicionan la forma escénica de los bufones y sus posibilidades de contenidos expresivos. Extraeremos una cita que describa cada una de las familias y los analizaremos a partir de ella. Jaques Lecoq describe la familia de bufones del grotesco de la siguiente manera:

se asemejan a los personajes de nuestra vida cotidiana tal como serían representados en unos dibujos humorísticos. Nunca ponen en cuestión los sentimientos o la psicología, pero siempre la función social. Las series de dibujos de Daumier sobre las profesiones tienen este carácter (Lecoq, 2003, p. 179).

Aquí se proporciona un referente concreto que describiría, en la práctica, lo que Lecoq tiene en mente al pensar en esta familia de bufones. Nos detendremos en Daumier en la medida en que es representativo de la caricatura como manera de lo grotesco y en este caso de lo bufonesco. Daumier permite establecer un referente formal claro que participa del estilo bufonesco y que resultará útil para vincularlo con algunos personajes de *El fabricante de fantasmas*: el verdugo y la prostituta. Umberto Eco en *Historia de la fealdad* se detiene, brevemente, en la caricatura como expresión de la fealdad, ya que no implica necesariamente una representación relacionada con lo feo o lo degradante, pero es evidente que han existido caricaturas con una finalidad clara de burla y humillación al caricaturizado:

No siempre va destinada a denunciar la fealdad “interior” sino a destacar características físicas e intelectuales o comportamientos que hacen amable y simpático al caricaturizado. Así, mientras las feroces caricaturas de Daumier o de Grosz denuncian la bajeza moral de personajes y tipos de su época, las caricaturas de pensadores o artistas realizada por Tullio Pericoli son auténticos retratos de gran penetración psicológica (Eco, 2015, p. 152).

En la cita de Lecoq creemos que hay un pensamiento claro, en dirección a una forma de caricatura que sintetiza en el francés Daumier, como una manera de practicar esta técnica con una tendencia hacia la exageración de ciertos rasgos físicos, recargando aquellos sobresalientes del caricaturizado con intenciones humorísticas. Es importante destacar la crítica a las costumbres, la moral, o la crítica social. De esa manera, se justifica la idea de Lecoq del bufón grotesco como el bufón que surge del poder, este es el bufón típicamente carnavalesco, en el sentido de inversión de las jerarquías, de crítica al poder y cuestionamiento de las convenciones más arraigadas en el ser social.

Frances Connelly nos informa que la caricatura representa un papel fundamental en el desarrollo del grotesco en su forma carnavalesca: “su raíz es *caricare* (sobrecargar) y el término apareció, en principio, como referencia a los bocetos de retratos exagerados y satíricos de los hermanos Carraci” (Connelly, 2015, p. 187). Esta forma de la sátira gráfica, que implicaba recargar sobre ciertos rasgos específicos el aspecto físico como el anímico del

caricaturizado tuvo su giro, definitivamente, carnavalesco a principios del siglo siguiente con la aparición de Jaques Callot. Este artista produjo caricaturas de un gran poder grotesco. Pero no es importante solo por esto, sino que:

se especializó en representar a los marginados de la sociedad: actores callejeros, personas con deformidades varias, pilluelos de la calle y la clase pobre trabajadora. Sus contemporáneos describieron la obra de Callot como “grotesca”, y fue la primera vez que el significado de la palabra pasó de describir el ornamento a la caricatura (Connelly, 2015, p. 188).

Es importante el giro que Callot introduce en la caricatura asociada a lo grotesco, en la medida en que, su dimensión ornamental había sido territorio de los seres fantásticos. Mientras que, ahora, lo grotesco descendía a cuerpos monstruosos pero humanos, cuerpos de seres marginales, cuerpos de bufones. El ornamento de tema mitológico se acerca mundo de los humanos con el procedimiento de la parodia y la deformación: los cuerpos que representa Callot son marginados con grandes jorobas, greñudos y desdentados que reúnen un aspecto espantoso con una inclinación por lo humorístico. También, en un pequeño libro de Baudelaire titulado *Lo cómico y la caricatura*, se puede encontrar este fragmento:

¡Es algo curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física! Y, algo no menos misterioso, ese espectáculo lamentable excita en él una hilaridad inmortal e incorregible” (Baudelaire, 1988, p. 16).

La familia de bufones de lo grotesco no puede renunciar a su aspecto cómico; este es el bufón más asociado al espíritu carnavalesco. Esto se puede ilustrar con una breve cita al libro fundamental de Bajtín, quien, a su vez, investiga los primeros tratados teóricos sobre lo grotesco:

particularidades del mundo grotesco: lo califica de “quimérico” por su tendencia a reunir lo heterogéneo, comprueba la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la presencia de lo caricaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma humana (Bajtín, 1987, p. 38).

Este aspecto cómico participa, de modo integral, en este tipo de bufones, al utilizar la parodia y la caricatura como estrategia para lograr la comicidad y, a su vez, la crítica social y moral. De esta manera, es una familia de bufones que no confronta, abiertamente, al sujeto que satiriza, sino, hay un grado de burla que incluye, también, al burlador. Este era el principal interés que perseguía el cuerpo deformado (grotesco) de los bufones. Si bien queda mucho por decir respecto a los bufones del poder es preciso señalar las diferencias y similitudes que mantienen con la familia del misterio. Ante esto, dice Lecoq:

merodea cerca de la creencia, casi religiosa. Los bufones del misterio son adivinos. Conocen el porvenir. Saben cuándo será el fin del mundo y pueden anunciarlo. Conocen el misterio de antes del nacimiento y el de después de la muerte. Son profetas.

Los bufones del misterio surgen de la noche en procesión y bailan al ritmo de la percusión, calentando así el espacio. Traen consigo la palabra dormida. Los diablillos despiertan a su profeta que, como un iluminado, se yergue para describir el fin del mundo. Los bufones miman entonces las imágenes del apocalipsis y se divierten parodiándolo. Después de haber visto el futuro, la Palabra se derrumba y es llevada de nuevo al interior de la noche al son de los tambores [el destacado pertenece al original] (Lecoq, 2003, pp. 178-179).

Esta sugerente descripción de los bufones del misterio produce imágenes de gran interés y potencia expresiva, pero, ni la forma, ni los contenidos temáticos que abordaría esta familia de bufones queda definida con claridad. No cabe duda que, despierta, intuitivamente, una inmensa cadena de asociaciones culturales que involucra diversas áreas del arte y la cultura occidental. Son importantes las referencias a *la noche, los diablillos, el profeta y el apocalipsis*. A la vez, el tono sombrío de estas descripciones se contrasta con “y se divierten parodiándolo”, que vuelve a recordarnos la raíz carnavalesca de estos seres. Así, como decíamos antes, que los bufones grotescos son los más típicamente carnavalescos, podríamos decir que esta familia de bufones del misterio está mucho más cercana a las pinturas del Bosco. Las imágenes que produce el Bosco son claros ejemplos de una estética de lo grotesco que trasciende cualquier delimitación cronológica. La misma, la describe muy bien el filólogo hispanista Petr Pólak, en un trabajo sobre el esperpento de Valle Inclán y su relación con el grotesco:

se sustrae de la clasificación iconográfica tradicional, se pierde en ella el principio estructurante del universo, el mundo es ajeno a la Naturaleza, las figuras adquieren dimensiones estrambóticas, varios elementos (vegetales, animales, minerales) se mezclan entre sí para hacer una cualidad híbrida, llena de exuberancia, vivacidad y desbordamiento imaginativo... En los cuadros de El Bosco aparecen seres con cabeza de ratón, de hiena o de pez, tal y como se lleva en la práctica en los textos esperpénticos o en la plástica expresionista (Pólak, 2009, p. 53).

Basta con recordar *El jardín de las delicias* y sus panoramas infernales, seres sufriendo atroces torturas; diablos y otros personajes monstruosos son desplegados en estos cuadros. Sin embargo, tales imágenes, capaces de generar rechazo, provocan también una gran atracción: esto es algo que el grotesco produce y que lo caracteriza. Los seres monstruosos que el grotesco genera han sido reprobados por el gusto clásico desde Platón en Grecia, Vitrubio para la arquitectura y Horacio en su *Carta a los Pisones* para la poesía, en Roma. Recuérdese el monstruo que imaginaba Horacio: cara de hermosa mujer, cuello de caballo, cubierto de plumas y rematado como un pez. Para Horacio, sin duda,

esta monstruosidad debería producir risa. Pero, la historia del arte ha demostrado que las hibridaciones monstruosas, el gusto por lo fantástico y extraño ha acompañado al gusto clásico como su reflejo deformado, atrayendo y repeliendo a la vez.

La cualidad de atracción y repulsión que provoca el arte grotesco es esencial para comprender la poética que este tipo de bufones es capaz de desplegar. Son seres que surgen de lo profundo de la tierra y, a través de la parodia, vienen a decir algo importante. Se nutren de imágenes apocalípticas para parodiarlas y burlarse de ellas, pero, al mismo tiempo, para decir algo más. Así como los bufones grotescos buscaban la crítica social, estos están más cerca de la crítica moral y metafísica. El cuestionamiento de las convenciones humanas sobre su lugar en el universo y sus creencias más sólidas sobre el Ser son los temas que los rondan.

Esa potencia de atracción que tiene el bufón y que utiliza para desmontar los presupuestos más arraigados, lo causa su propia fealdad. Lo feo, en sí, produce una atracción natural en el ser humano y esto lo indica Umberto Eco en *Historia de la fealdad*: “observaba Schiller (*Del arte trágico*, 1792) que ‘es un fenómeno común en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible, incluso horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción’” (Eco, 2015, p. 282). El bufón del misterio es un ser monstruoso y, hasta cierto punto, temible, lo cual, queda claro en la referencia a el Bosco y a la propia descripción que Lecoq formula. Estos bufones se acercan más al monstruo que a la caricatura; el monstruo “encarna miedo, deseo, ansiedad y fantasía, concediéndoseles vida y una extraña independencia. El cuerpo monstruoso es pura cultura. Como constructo, como proyección, el monstruo solo existe para ser leído: el *monstrum* es, etimológicamente, ‘aquello que revela’, ‘aquello que avisa’” (Connelly, 2015, p. 235). Los bufones del misterio son monstruosos por esta cualidad que los convierte en un ser capaz de mostrarnos el grado de artificialidad de nuestras creencias sobre el ser humano, por medio de la burla.

La apariencia monstruosa que se ejemplifica en las pinturas del Bosco conduce hacia el grotesco romántico y, como explica Petr Pólak, hacia el grotesco expresionista. Bajtín deja claramente descrito ese pasaje del grotesco medieval y renacentista hacia una forma de lo grotesco modernista, por decirlo de una manera más general. Según Bajtín el grotesco modernista nace con el Romanticismo, como reacción al Neoclasicismo del siglo XVIII y sus estrictas prescriptivas formales y temáticas. Este retoma formas del grotesco medieval, pero abandona la plaza pública para revertirlo a la interioridad del sujeto.

La subjetividad infernal de los románticos produce monstruos tales como los entendía Goya, y estos monstruos se materializan en la escena, bajo la forma del bufón monstruoso. El bufón del misterio, convoca estas imágenes infernales que causan risa, que es una risa infernal. Por su parte, Bajtín menciona respecto al grotesco en el siglo XX:

se pueden destacar dos líneas principales. La primera es el grotesco modernista (Alfred Jarry, los superrealistas, los expresionistas, entre otros.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas” (Bajtín, 1987, p. 47).

Esta es la línea que nos interesa por su asociación con los bufones de Roberto Arlt, sus *bufones expresionistas*. El grotesco modernista que asociamos al bufón del misterio de Lecoq y que aparece, precisamente, en *El fabricante de fantasmas* tiene una honda raíz subjetiva. Los bufones que emergen de la tierra y presentan imágenes bufonescas del apocalipsis surgen de la subjetividad atormentada de un personaje: Pedro. En este caso, el mundo onírico produce bufones monstruosos que vienen a mostrar algo sobre el mundo subjetivo, a describir algo que subyace, a poner en evidencia. “Significativamente, Freud señalaba las numerosas conexiones entre el mundo de los sueños y el de los chistes en su estudio *Chistes y su relación con el inconsciente* (1905)” (Connelly, 2015, p. 283).

Entendemos que los diálogos teóricos formulados en relación con el bufón y su contacto con la estética grotesca son de enorme productividad para el análisis de *El fabricante de fantasmas*. Sin embargo, tenemos plena conciencia que es un recorrido insuficiente y un tanto apresurado, pero, de cualquier modo, creemos dejar entrever la productividad de una investigación profunda sobre estos asuntos. Si bien el tipo bufonesco que presenta la obra de Roberto Arlt se asocia al bufón modernista que describe Bajtín, creemos que la comparación formulada entre el bufón grotesco y el bufón del misterio es útil para dar un panorama más completo sobre este género. De otro modo, limitaríamos las posibilidades del género a la sola expresión de la subjetividad a pesar de tener posibilidades mucho más amplias.

Los bufones en *El fabricante de fantasmas*

En primer lugar, es necesario señalar que esta obra no aparece aisladamente en el campo teatral argentino de la década de 1930, sino que viene precedida del teatro de Armando Discépolo: el grotesco criollo. Consideramos que todos los indicios que caracterizan al grotesco criollo como forma teatral reconocible en oposición al sainete criollo (comparación muy clarificadora), se resumen en la exposición de los conflictos subjetivos de uno o varios personajes. Sobre estos temas nos informa David Viñas (1969) en *Grotesco, inmigración y fracaso*. Son muchos los trabajos dedicados al grotesco criollo, pero mencionamos este por ser el que tenemos más en mente. No quisiéramos extender

las relaciones, dependencias y transgresiones que el teatro de Arlt establece con el grotesco criollo, ya que ello corresponde a otro artículo, pero es importante recordar esta vinculación para que no aparezca *El fabricante de fantasmas* como un elemento tan extraño en el contexto teatral de Buenos Aires en la década de 1930.

Recordaremos lo anunciado en la introducción de este trabajo sobre la aparición de la obra de Arlt en el año 1936, mientras que la publicación de *El cuerpo poético* de Jaques Lecoq data del año 1997. Insistimos sobre este punto, ya que se trata de un trabajo comparativo, que investiga sobre el vínculo que establece una poética concreta americana con una poética abstracta europea, creemos que este es un dato que justifica nuestro interés por el bufón y su relación con el grotesco. Así, pretendemos investigar acerca de la raíz cultural que el bufón tiene como figura que excede los límites del teatro como género, para alojarse en múltiples áreas de la cultura occidental.

La fábula de *El fabricante de fantasmas* sigue la historia de Pedro: un autor teatral quien asesina a su esposa arrojándola por la ventana de su apartamento y logra evadir la justicia. A raíz de este crimen y por factores de orden psicológico, consolida una carrera de dramaturgo reconocido. Finalmente, presa de los remordimientos se suicida del mismo modo, al arrojarle por la misma ventana. Los bufones del misterio que según Lecoq venían de la noche y emergían de la tierra, en este caso, emergen de lo inconsciente en la materialización de los remordimientos. Esto queda expreso en la propia escritura de Roberto Arlt cuando asocia al personaje Conciencia de Pedro con la figura del bufón y sus características sobresalientes: deforme, monstruoso, burlesco, irónico, paródico.

La demostración primaria radica en la exposición de lo subjetivo. Aquello que el código del grotesco criollo representaba mediante procedimientos tales como el monólogo (que exterioriza el pensamiento íntimo) o la pesadez corporal (que representa un personaje agobiado) era el problema de la subjetividad. Los personajes del grotesco presentaban mayor profundidad que los personajes del sainete, porque había una búsqueda de representar el mundo interno de los personajes. A través de un código de representación onírica, la obra pone en escena seres estigmatizados de diferentes modos; ellos vienen a representar, en el mundo interno de la obra, los remordimientos del asesino. El problema de lo subjetivo como tema del grotesco es continuado y acentuado con mayor énfasis en el caso del teatro de Roberto Arlt, a través de procedimientos extremos como este. La percepción del mundo de Pedro es borrosa, deforme, incierta, volviendo, otra vez a la interioridad del sujeto. El mundo en sí y el mundo percibido, difieren:

PEDRO: el entendimiento parece nublarse. Todo lo que ocurre en derredor parece un sueño entrevisto a través de un cristal demasiado grueso... Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: “Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?” (Arlt, 1991, p. 338)

La primera representación de la subjetividad de Pedro sucede en la escena cuarta cuando este imagina un posible encuentro entre Martina (amiga de su esposa) con un personaje que viene a representarlo a sí mismo como fantasma, el personaje denominado sustituto. Este imaginario se aclara lo suficiente para el lector en los diálogos y las acotaciones: “Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos” (Arlt, 1991, p. 341). La forma de representación que se está pidiendo debe ser de todo punto de vista inverosímil y, de tal forma, será imaginado por el lector; tanto las palabras como las acciones se representan de un modo grandilocuente, paródico y, en cierto punto, caricaturesco. La obra se va introduciendo en el mundo de Pedro, la representación caricaturesca asociada al bufón grotesco de Lecoq comienza a presentarse.

Momento a momento, las figuras se volverán cada vez más monstruosas y las escenas más inverosímiles. El enfrentamiento entre el mundo interno y externo al protagonista representado en dos niveles –lo onírico y lo real– irá tornando un clima más extraño. Para ilustrar este juego entre lo real y lo imaginario, entre un modo de representación mimético-realista y la caricatura burlesca que forma parte del imaginario de Pedro citamos un breve episodio:

MARTINA –¡Cómo! ¿No piensas casarte conmigo?

SUSTITUTO (admirado) –Casarme yo con usted... ¿Y para qué? ¡Ah, sí...sí...

PEDRO (a SUSTITUTO) –Eres un imbécil.

MARTINA (a PEDRO) –¿En qué piensas?

PEDRO (a MARTINA) –Continúe dialogando.

MARTINA (a SUSTITUTO) –Tu imaginación es un crisol donde hierven metales distintos. Cuando te hayas quemado totalmente, ¿qué restará de ti? ¿Escoria o diamantes?

SUSTITUTO (besándola) –Delicia. Estoy sobre la cresta de un volcán. Fuego, humo, llamaradas...

MARTINA (a PEDRO) –¿Qué diría tu mujer si nos viera?

PEDRO (saltando de su escritorio) –Cállate, estúpida.

MARTINA (violenta) –No, no quiero callarme. ¿Qué te crees, que soy tu esclava? ¿Qué sentimientos te ligan a tu enemiga? (Arlt, 1991, pp. 343-344).

La imaginación de Pedro se le revela, lo acusa y lo interroga. Son estos fantasmas creados por su propia mente los que apelan y lo cuestionan. Estas imágenes ya están cumpliendo la función reveladora que debe cumplir el monstruo y el bufón en la forma en que se manifiesta aquí.

Al final de la obra, lo que Pedro no puede sostener es el desequilibrio entre la esencia y la apariencia, por eso muere. El problema del ser y el parecer en relación con el estatus social es un problema que surge en los inicios de la modernidad; es un problema latente en el contexto cultural del barroco europeo y con lo grotesco como forma ornamental. En la escritura de Roberto Arlt el problema no solo subsiste, sino que se ahonda: la conciencia, como instancia representativa de una subjetividad moral, es transformada en bufón, un monstruo que se entrega a la burla. Los remordimientos habitan un espacio oculto, se los aparta en el margen del mundo y lo que permite tener “éxito” en el intercambio social es controlar la apariencia, mientras que buena parte del ser queda estigmatizada y se mantiene oculta.

Los fragmentos que se analizarán, a continuación, corresponden al cuadro segundo, escenas uno y dos. Estas dos escenas son centrales para este trabajo, por varios motivos. En primer lugar, representan un avance en la representación de la subjetividad, en la medida en que el personaje *la conciencia de Pedro* ya no es una figura controlada por Pedro, sino que es un personaje que se opone a él, que lo cuestiona. En segundo lugar, es el momento en que Pedro decide transformar a su conciencia en bufón, lo que contribuye a subrayar la división de la obra en niveles de representación. Por último, son las escenas donde se representa, claramente, una separación entre los contenidos subjetivos de Pedro (representados en seres estigmatizados) y la apariencia social de Pedro.

En las acotaciones escénicas que encuadran las escenas que siguen se puede leer: “PEDRO en traje de calle, despeinado, recostado en la tarima... actitud meditativa. Durante todo el diálogo, este personaje –la CONCIENCIA DE PEDRO– hablará con voz monótona, persuasiva, perezosa, burlona, sumamente íntima” (Arlt, 1991, p. 346). Como manera de graduar el desorden subjetivo del personaje, se acentúa el *despeinado* que viene de las escenas anteriores y la actitud meditativa. Después de asesinar a su esposa, la actitud que domina a Pedro es la introspección. Es importante señalar las indicaciones de representación que se asignan a la Conciencia de Pedro: *monótona, persuasiva, perezosa, burlona, sumamente íntima*. Las referencias a lo persuasivo y lo íntimo se asocian con lo monótono y perezoso. En estas cuatro adjetivaciones hay una misma naturaleza representativa que indica lo íntimo, un diálogo que se desarrolla introspectivamente y que se vuelve unidad con la inacción de Pedro.

Sin embargo, llama la atención la *burla* como otra característica de la actuación de la Conciencia. De algún modo, la burla es perturbadora y justamente así es que las adjetivaciones anteriores se oponen a ella. Digamos que todo indica un fluir meloso del diálogo de la Conciencia, salvo la burla, la cual vendría a perturbar ese grado de calidez y a asociarse a la categoría de lo bufonesco. De esto, se percibe que la calidez en las palabras

de la Conciencia se puede interpretar como parodia, producto de una imitación. Por su parte, Jacques Lecoq dedica un fragmento a la descripción del proceso pedagógico que lo llevó al descubrimiento del bufón teatral como un género en sí:

La primera etapa fue la de la *parodia*, que consistía simplemente en burlarse de otro imitándolo. Cuando alguien camina por la calle, basta con imitar su forma de andar para que aparezcan, la burla y la parodia. Lo mismo ocurre con la voz y con el comportamiento. La imitación constituye un primer nivel, bastante amable, del escarnio bufonesco [el destacado es del original] (Lecoq, 2003, p. 174).

En este tono paródico que utiliza la Conciencia se acentúan las pausas, que aparecen como acotaciones, lo cual plantea el problema de la acción y la inacción; el ser y el parecer:

CONCIENCIA –Otro asesino, próximo a la tremenda indagatoria, arañaría impaciente los muros, se apretaría espectacularmente las sienes, lanzaría sus pensamientos en desesperadas direcciones para prever las trampas que pudieran tenderle los jueces. Tú, no. Parsimonioso, modesto, aguardas como un niño. Lo único que te falta es la vara de nardo sobre las manos. Evidentemente, eres un hombre virtuoso, Pedro. Quizá te convenga esa conducta. Quizá no te convenga. Puedes estallar.

PEDRO (frío) –Cállate, bufón...

CONCIENCIA (vivamente) –Alto, alto. Yo no soy un bufón. Te has confundido. Soy tu conciencia parlante, el ojo de tu entendimiento, lúcido cristal que no tolera el engaño. ¿Quién iba a decirme que algún día contemplaría al cuerpo que me contiene, dentro de un calabozo, porque ese cuerpo ha servido de vehículo criminal a una inteligencia? (Burlona) Porque tú eres un criminal Pedro (Arlt, 1991, pp. 346-347).

Esta cita tiene varios puntos que merecen ser señalados. En primer lugar, hay una oposición que formula la Conciencia entre el hombre de acción y el hombre de reflexión. Esto es importante para determinar la importancia de la introspección en el hombre moderno. Deberá dialogar consigo mismo y ese diálogo interno implica pensarse como objeto del mundo. Ese tiempo de diálogo consigo mismo conduce a un estado de abandono del cuerpo, en favor de una actividad intelectual. Esta actitud contemplativa es propia del sujeto melancólico, que se abandona a las actividades del pensamiento. En oposición a él, la *Conciencia de Pedro* posiciona la figura del hombre de acción que no es un ser irracional, pero que se dispone a la acción en el mundo, sin una actividad introspectiva previa. Se trata de seres que actúan por emociones eufóricas o disfóricas, al describir, en cada caso, un cuerpo particular que contiene ese ser.

En respuesta a la Conciencia, Pedro dice: “Cállate, bufón” (Arlt, 1991, p. 346). *Llamar* a la conciencia bufón indica una separación y un rechazo hacia la propia conciencia que cumple la función de *ojo externo*, una mirada que pretende ser testigo del lugar que el sujeto ocupa en el mundo; de eso se trata la introspección. La respuesta de la Conciencia

va dirigida, en este sentido: *el ojo de tu entendimiento, lúcido cristal que no tolera el engaño*. La forma en que Pedro percibe el mundo es opaca, porque esa mirada se enturbia por las emociones: *todo lo que ocurre en derredor parece un sueño entrevisto a través de un cristal demasiado grueso*. La Conciencia es capaz de ver a través de un cristal lúcido, Pedro (que es su cuerpo y su conciencia) ve el mundo a través de un cristal demasiado grueso.

El diálogo entre Pedro y su Conciencia se extiende, las réplicas de uno y otro se suceden y la Conciencia, sin abandonar su tono paródico, comienza a ser cada vez más agresiva en sus burlas, pasa de la crítica al aspecto anímico de Pedro, a la crítica de sus esperanzas: “qué agradable resulta escucharte. Te expresas con la ecuanimidad de un estoico. Podrías escribir sermones laicos... ¿Vas a pedir el premio Nobel por haber muerto a tu mujer? ...Dibujas el sueño de la casa propia” (Arlt, 1991, pp. 348-349). Es claro que la Conciencia está pasando a otro nivel de provocación y este nivel también aparece descrito por Lecoq en su evolución del estudio del bufón:

La segunda etapa consistió en burlarse no solamente de lo que el otro hacía, sino, sobre todo, de sus más profundas convicciones ... El ejercicio llegaba, rápidamente, a un nivel de maldad difícil de asumir y me pareció indispensable que el burlador no fuera idéntico al burlado. Debía ser diferente (Lecoq, 2003, p. 174).

La burla frontal a las convicciones más profundas de una persona lleva muy rápidamente a una situación insostenible; el enfrentamiento es inevitable. Por ese motivo, Lecoq entiende que es necesario diferenciar físicamente al burlador del burlado y, es allí cuando surge la figura del bufón como un personaje deforme: “pedí a los alumnos que se transformaran físicamente poniéndose traseros y barrigas falsos” (Lecoq, 2003, p. 174). A continuación, se transcribe el fragmento dónde se produce la transformación de la Conciencia como personificación de la subjetividad a una conciencia transformada en personaje teatral monstruoso:

PEDRO (*saltando irritado y tomando del cuello a la Conciencia*) –Dime, canalla: ¿has venido aquí para atemorizarme?

CONCIENCIA –¿Qué haces? Déjame, me estrangulas.

PEDRO –¿A qué has venido?

CONCIENCIA –Pensé que estarías triste.

PEDRO –¿Te crees que no me di cuenta de la intención burlona que encerraban las palabras que pronunciaste? Pues te has equivocado. Tú no eres mi conciencia...

CONCIENCIA –¿Qué soy, entonces?

PEDRO –¡El diablo lo sabe! Quizá la crueldad juguetona. (*Tomándola del sobrecuello y sacudiéndola.*) ¡Qué magnífico monstruo representarías en el tablado, persiguiendo a un asesino, irritando sus nervios! Para completar su estampa maligna, lo único que te falta es un par de jorobas.

CONCIENCIA (*retrocediendo*) –¿Qué dices?

PEDRO –Digo que vamos a probar. (*Rasga la funda de su almohada, saca la estopa y se la enfunda entre pecho y espalda a la Conciencia. Mirándola atento*) Así estarás más en carácter.

CONCIENCIA –Te ruego que no abuses. Quieres ponerme en un aprieto. (*Se quita la estopa*) ¿Dónde se ha visto una conciencia jorobada?

PEDRO –¿Por qué no? A mí no me molesta. (*Pedro recoge la estopa y vuelve a embutírsela*) [el destacado es del original] (Arlt, 1991, p. 351).

Esta transformación de un personaje que representaba la Conciencia de Pedro, y que, por voluntad de este pasa a ser un personaje monstruoso es, en sí mismo, un gesto que vale la pena subrayar. Al embutirle la estopa, Pedro convierte su conciencia en un bufón jorobado, así como Lecoq pedía a sus alumnos: traseros y barrigas falsas. El hecho de que el proceso de transformación sea idéntico al descrito por Lecoq para la creación del bufón, no solo llama la atención, sino que se constituye en el punto articulador que obliga a unir lo grotesco modernista con lo bufonesco.

Recuérdese que los bufones de *El fabricante de fantasmas* emergen de la conciencia de Pedro, por ese motivo, es importante pensar en la introspección y la melancolía. En términos teatrales, se puede arriesgar un recorrido que va del patio exterior del Sainete, que pasa por el cuarto de pensión grotesco y se introduce en la conciencia bufonesca. En esta obra de Arlt, la Conciencia pasa de ser la representación de la subjetividad –que ya es en sí un nivel onírico– a la transformación de ese personaje en un monstruoso bufón portador de los elementos básicos de la representación bufonesca: la deformidad física, la burla, la ironía, la parodia y la crítica moral. Como una de las súplicas finales de la Conciencia de Pedro, antes de su transformación definitiva, dice de rodillas:

Te ruego que no me conviertas en un personaje ridículo. Humildemente y con lágrimas en los ojos. Todo lo que haces es odioso y tocado de locura. Dígnate recapacitar. Una vez que me hayas lanzado a las tablas, revelándome al mundo tal cual me has formado, mi desgracia no tendrá remedio. Seré jorobada de día y de noche, en el teatro y fuera de él (Arlt, 1991, p. 352).

Esta súplica va dirigida a su creador, la figura omnipotente de Pedro, quien decide la transformación de la Conciencia. Es una súplica que se resiste a un final inevitable; se pasa del discurso burlesco al discurso trágico: de rodillas implorando con lágrimas en los ojos; son formas de la tragedia. Dice Lecoq: “he observado que los que se burlan así de todo, incluidos los más altos valores, ponían al descubierto el misterio de las cosas. Entraban en el gran territorio de la tragedia” (Lecoq, 2003, p. 176). Este vínculo estrecho que une el teatro de bufones con el género trágico, aparece aquí, quizá parodiado, al poner “en boca” de un bufón las formas discursivas de la tragedia. Hasta aquí se presenta la primera aparición de un bufón, en esta obra, pero las coincidencias con el texto de Lecoq continúan más adelante. Se recordará que Lecoq comenzó

su investigación al ensayar sobre la parodia y la deformidad corporal, de modo individual, con ejercicios individuales de actuación, luego surgieron similitudes formales y temáticas que llevaron a la idea de clasificación en bandas o familias.

En el Acto segundo, Cuadro segundo, Escena tercera, entra al cuadro un grupo de figuras que vienen a representar los personajes nefastos de las obras de Pedro. Claramente, se trata de la representación de la subjetividad de Pedro, explícitamente, de sus remordimientos. La escena comienza con la siguiente didascalia:

Bruscamente se abre la puerta del ascensor y espectacularmente aparece el JOROBADO seguido por la PROSTITUTA, la CIEGA, el VERDUGO y la COJA. El JOROBADO se desprende impetuosamente del ascensor, mientras el siniestro grupo de personajes se apeñusca a sus espaldas. El JOROBADO se encara con PEDRO [el destacado es del original] (Arlt, 2003, p. 367).

En esta escena aparece, por primera vez, este grupo de personajes que son los personajes nefastos de las obras de Pedro. El Jorobado corresponde a la Conciencia que Pedro deformó con estopa, que aquí funciona como líder del grupo. El resto de personajes, Prostituta, Ciega, Verdugo y Coja, son entidades que presentan cualidades negativas. La prostitución relacionada con la inmoralidad y la enfermedad; el verdugo se vincula con la muerte y la insensibilidad; la ciega y la coja son personajes mutilados físicamente. Se puede decir que la cojera no transforma un personaje en bufón, pero cuando la herida describe al personaje se puede pensar en una sinécdoque bufonesca o una caricatura, como sucede en los casos anteriores: la Prostituta es caricatura paródico-burlesca de una prostituta, lo mismo el Verdugo y los demás. En el mismo sentido, estos personajes funcionan en este conjunto como la banda de bufones que viene acompañando a un líder encargado de decir algo importante. Entonces, el grupo define a sus integrantes, su función es grupal y sus dinámicas escénicas también lo son. Lecoq define, brevemente, la dinámica de la banda o familia de bufones:

A partir de los bufones solitarios, indagamos cómo podían llegar a juntarse, para acabar descubriendo que vivían en *bandas*. Una banda de bufones está formada, en el caso ideal, por cinco personas, entre las que puede existir una verdadera connivencia... Una banda de bufones está dirigida por un jefe. Toda la banda está ahí para ayudarlo a formular lo que va a decir (Lecoq, 2003, p. 178).

En la presentación de los *fantasmas* de Pedro hay una clara identificación con la banda de bufones que describe Lecoq. Pero, las coincidencias continúan, también, de otro modo. En la dinámica propuesta por Arlt en las escenas en que aparecen los *fantasmas*, estos se relacionan entre sí, de manera armónica y, a su vez, formulan sus ideas de modo irónico y exponen un alto grado de artificialidad. Si el nacimiento del género bufones se produce con trabajos de parodia burlesca, los *fantasmas-bufones* de Pedro proceden de

modo idéntico. La forma en que formulan sus reclamos a su Padre–Pedro es siempre de manera velada, irónica y paródica. En toda esta escena, los diferentes personajes presentarán algún reclamo a Pedro, y lo harán de manera bufonesca. Será en la escena final, cuando los *fantasmas–bufones* hablarán de manera directa y las escenas cobrarán un tono infernal. En esta primera aparición aún se conserva la ironía. Tomaremos citas salteadas de esta escena de manera ilustrativa:

JOROBADO (enfático) –Hijos amantísimos que vienen a cumplimentar al padre viudo, después de un largo viaje. Hijos activos y honorables. Hijos que, como lo recomiendan los textos escolares, no solo honran a su progenitor, sino que le proporcionan cuantiosas ganancias

...

CIEGA (extendiendo las manos en busca de PEDRO) –¡Seis años viajando! ¡Cuántas maravillas habrás visto, padre!

...

PROSTITUTA –Papá, tengo una gran curiosidad: ¿En otros países las mujeres de la calle son tan maltratadas como aquí? (Arlt, 1991, pp. 368-369).

Los *fantasmas–bufones de Pedro* se desvanecerán en la escena siguiente que dará *culminación* al Acto 2. Ese acto termina con Pedro despertando de un terrible sueño. Los efectos en el mundo *real*, producto de la aparición de estos personajes, se verá en las escenas siguientes. La reciprocidad entre lo externo y lo interno, en la obra de Arlt, se postula continuamente.

Seguidamente, veremos el final de la obra donde los *fantasmas–bufones* reaparecen en la habitación de Pedro con un objetivo más concreto y más cercano a lo abyecto: la tortura. Estos personajes pronunciarán parlamentos, accionarán y convocarán imágenes terribles que acosarán al personaje central. Sobre esta escena principal, en ciertos momentos, se superponen imágenes inverosímiles y oníricas, a modo de contraescena. En el final de la obra, los bufones se asocian a un mundo infernal, a la tortura y la muerte. A continuación, reproducimos un fragmento de la obra donde parece verificarse la correspondencia que propone Lecoq entre los bufones del misterio y las pinturas de el Bosco. En el Acto III, Cuadro II, Escena III, los bufones se presentan nuevamente:

JOROBADO –Por primera vez en mi vida, hablaré seriamente. Hemos procedido siempre como canallas. ¿Sabes por qué?

VERDUGO –Yo contestaré por ti. Porque ignorábamos que nuestra naturaleza culpable tenía origen en este destino: torturar a un criminal.

PROSTITUTA –El oficio de remordimiento es torturar. No nos mires con malos ojos...

COJA –Atormentarte sin reposo, aunque nuestras ropas se cubran con sudor de fatiga.

PROSTITUTA –Torturarte sin piedad...

VERDUGO –Desgarrarte el tuétano (Arlt, 2003, pp. 382-383).

Las imágenes que se introducen en este final también fortalece la conexión que venimos proponiendo entre los bufones del misterio, la tradición grotesca y, especialmente, lo grotesco modernista en su expresión surrealista. Otro ejemplo el comienzo de la quinta escena:

JOROBADO –¡Qué espectáculo te proporcionan, Pedro: la hermana acaricia al hermano en la punta del lecho en que la hija tienta al padre! Es el aquelarre. (Sobreviene una total oscuridad en el escenario. Nuevamente, se abre el muro y aparece en el fondo un nuevo escenario)

ESCENA V

Es un valle iluminado al rojo de cobre. Pedro, seguido por un haz de luz, se acerca a la entrada de este roquedal siniestro, donde aparecen unos hombres velludos, con cuernos, danzando en torno de una mujer tendida en una plataforma central de piedra. Los hombres, cuando pasan por donde Pedro, le hacen señas con las manos, llamándolo. Pedro mira. Se escucha la voz de los fantasmas, pero como si estuvieran muy distantes (Arlt, 2003, p. 386).

La obra continúa en este tono hasta el suicidio de Pedro (acompañado por sus *fantasmas-bufones*). Las dinámicas grupales de la familia de bufones continúan haciéndose más corales con el paso de los parlamentos. No solo por marcar textos pronunciados *a coro*, sino por introducir diálogos esticomímicos bien marcados, que generan un ritmo muy dinámico. Con la muerte de Pedro sus *remordimientos* desaparecen de escena y finaliza el espectáculo. En la última escena la nueva esposa de Pedro, Martina, entra a la habitación, al ver la ventana abierta, entiende lo sucedido y se desvanece. Consideramos que no es casual que la última acción que ocurre en la obra sea un desmayo. Continuamente, esta obra conduce al plano onírico, tanto como una evasión como una condena.

Conclusiones

Proponíamos en la introducción reconocer, describir y analizar rasgos bufonescos en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt y pensamos haber alcanzado este objetivo. Proyectamos que estos personajes conforman un grupo de criaturas que, por su naturaleza marginal, sus dinámicas de grupo internas y la función que cumplen dentro de la obra, pueden incluirse en la categoría bufones del misterio. Es probable que este sea un análisis incompleto y se nos haya escapado una buena parte de indicios importantes, que podrían sumar a la investigación. Reconocemos que la tarea es, ciertamente, compleja y excede las posibilidades de este trabajo debido a la particularidad del objeto de estudio.

Cuando nos enfrentamos, por primera vez, a este texto de Roberto Arlt detectamos de inmediato la presencia de este grupo de personajes singulares y los identificamos con una naturaleza bufonesca. Pero el análisis de fechas generaba un problema para la incorporación de estos personajes como representativos del género de bufones. Recordemos que la obra se estrenó en 1936; que la escuela de Lecoq se funda en 1956 y el libro que reúne las investigaciones llevadas adelante para celebrar los 40 años de

fundada. El hecho de que la obra se publicara tanto tiempo antes de la aparición del género bufones, como una estrategia pedagógica para los estudiantes de actuación en Francia, generaba un problema.

Sabemos que es posible leer fenómenos del pasado con los instrumentos conceptuales producidos en el presente: se puede encontrar indicios borgeanos en la escritura de Kafka. Pero, en este caso, las coincidencias eran muy significativas, más que indicios o posibilidades de lectura. Este descubrimiento nos llevó a investigar, brevemente, sobre el grotesco como constante en el arte occidental a partir del supuesto que existe en el género bufones un condensado cultural de lo grotesco. Este género está atravesado por una infinidad de referencias culturales asociadas al gusto por lo grotesco, por la libre imaginación, lo fantástico y la hibridación. *El fabricante de fantasmas* toma parte de esta tradición cultural, principalmente, por su corriente expresionista como típica de una época, pero también como continuación del grotesco criollo de Discépolo y su preocupación por la expresión del mundo subjetivo. Esto es una conclusión que creemos explica la razón por la cual surge este tipo de personaje y por qué es tan evidente su relación con los bufones: son criaturas que a su manera forman parte de una sensibilidad artística.

Como ya vimos en *El cuerpo poético*, Jacques Lecoq cuestiona la capacidad de los bufones para conformar un género en sí mismo. Sus investigaciones colocan al género en un encuadre pedagógico, de cierto modo, dependiente de la tragedia como género mayor. Los bufones aparecen en ese contexto como la imagen del coro trágico reflejado en un espejo cóncavo. En *El fabricante de fantasmas* ocurre algo similar. pero los bufones deforman la poética del drama moderno. En esta obra, los bufones aún no logran ser independientes. En ese sentido, entendemos que es válido preguntarse la razón por la cual los bufones no logran constituir un espectáculo independiente. Suponemos que, para lograr que el teatro de bufones sea capaz de producir espectáculos independientes y una poética capaz de valerse por sí misma, es preciso ponerlo en relación con la tradición grotesca; con el barroco en todas sus derivaciones; con la literatura picaresca y burlesca del siglo de oro y con la filosofía moral. De esa manera, quizá, sea posible brindar al género un sustento firme sobre el que construir una poética bufonesca que logre ser independiente en su totalidad.

Referencias

- Arlt, R. (1991). *Obra completa* (Tomo 3). Buenos Aires: Planeta.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Editorial Visor

- Connelly, F. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: Machado libros.
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (2015). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial.
- Polák, P. (2009). *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo* (Tesina de Magister). Recuperado de http://is.muni.cz/th/61131/ff_m/tesina-version_definitiva.pdf.
- Vermeren, P. & González, H. (2007). *Paul Groussac, la lengua emigrada*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Viñas, D. (1969). *Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.