

# Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad

Fernando Gabriel Pagnoni Berns  
*Universidad de Buenos Aires*  
citeron05@yahoo.com

## Palabras clave:

Metateatralidad, postmodernidad, Andreas Gryphius, Thornton Wilder, barroco.

## Key Words:

Metatheatrical, postmodernity, Andreas Gryphius, Thornton Wilder, baroque

---

## Resumen:

El periodo Barroco y el actual postmoderno tienen elementos en común, entre ellos, el uso del recurso de la metaficción como revelación de la artificialidad en un momento de gran cambio en el pensamiento dominante. Parte de esta metateatralidad es utilizada, además, como recurso humorístico, pero no siempre con los mismos propósitos sociales. Analizaremos lo dicho anteriormente en tres obras que recorren la historia, como son *Absurda Comica* de Andreas Gryphius, *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder y *Cuadro de asfixia* de Rafael Spregelburd buscando las conexiones entre los diversos contextos históricos y el uso que del humor metatextual haga cada uno de ellos.

## Abstract:

The Baroque period and the current postmodern era have common elements, including the use and disclosure of metafiction's artificiality in a time of great paradigmatic changes. Part of this metatheatrical is used also as a source of humour, but not always with the same social purposes. We will analyze the above with three works covering the history, such as Andreas Gryphius *Absurda Comica*, Thornton Wilder's *The Skin of Our*

*Teeth* and Rafael Spregelburd's *Cuadro de asfixia*, looking for connections between different historical contexts and how the use of metatextual humour works in each of them.

---

Actualmente, en plena postmodernidad, la metaficción es uno de los recursos más utilizados en la literatura en general. No es difícil de entender ya que

La postmodernidad ha redescubierto la metaficción como prueba de una época en la que se han perdido los asideros del referente [...] Con la alternativa de la conciencia narrativa y las distintas formas de interpretar la realidad, la metaficción [...] pareciera dar una respuesta al distingo de lo real, del sujeto en tanto fundamento del mundo. Su auge actual pareciera expresar todo el desencanto existente en las formas culturales de la postmodernidad, donde existe un cuestionamiento crítico y deconstructivo de la legitimidad discursiva, que el ser humano había erigido para aprehender el mundo.[Carrera, 2001: 31]

Con la caída de los grandes discursos paternalistas que englobaban y explicaban todas las preocupaciones de la humanidad y por ende, la libraban de la angustia existencial, se fue aceptando paulatinamente comprender la realidad como un constructo de naturaleza discursiva. Esta desintegración de discursos sociales arrastró a su vez, y de manera análoga, una disolución de los discursos canónicos de la representación artística (la problemática de la mimesis) y sus respectivas poéticas.

En materia de teatro, la postmodernidad conllevó la desarticulación de las narrativas naturalistas y realistas y, al contrario de lo que se podría pensar, no las reemplazó con ninguna otra, sino más bien con una fragmentación de poéticas, una hibridación textual y discursiva que dio como resultado el hecho de que en una misma poética o dramaturgia se dieran la mano los elementos más diversos. El simulacro y el artificio, las micropoéticas, el estallido del sentido y su polivalencia, nuevos tipos de



subjetividad y bases epistemológicas, ahora dominan el teatro contemporáneo.

Es evidente que, como afirma Carmen Bustillo [1997: 190], la metaficción se «hace presente en tiempos de crisis», pero también funciona como un intento de poner orden en el caos, aunque más no sea demostrando que la vida cotidiana a la cual llamamos «real» es tan artificial como la vida teatral. Una vez aceptado esto último, el individuo puede poner bajo una mirada crítica todas sus certidumbres y certezas si así lo desea, y proceder consecuentemente.

Ahora bien. Mucho se ha escrito sobre la metaficción literaria, tanto en general como el teatro en particular. Menos se ha escrito sobre la relación entre meta-teatro y el humor. Casi siempre es tomada esta relación desde el punto de vista creativo de la parodia, pero creemos que esta relación podría ir más allá de este recurso.

Es por ello que intentaremos hacer una lectura de tres obras teatrales que utilizan el recurso de la metaficción como forma humorística, al mismo tiempo que producen una reflexión sobre el medio teatral por un lado y la realidad y su aceptación como naturalidad por otro. Las obras elegidas son *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, del año 1942, *Cuadro de Asfixia* (1996) de Rafael Spregelburd, precedidas ambas por un corto estudio de determinadas escenas de la obra de Andreas Gryphius *Herr Peter Squentz* de 1649.

Creemos que debemos dar primero una justificación de nuestras elecciones. Se ha elegido tres obras que representan distintos momentos históricos y distintas nacionalidades. De las tres obras elegidas, solo una entra de lleno en la postmodernidad, la del dramaturgo argentino Rafael Spregelburd. La obra de Wilder es una respuesta a la sociedad norteamericana en la década de los años cuarenta durante la contienda de la segunda Guerra Mundial. Es importante destacar que al finalizar esta contienda y una vez descubiertas las atrocidades del nazismo, muchos autores fecharon ese momento histórico como el punto en que se quiebra la



línea recta temporal que conformaba el paradigma del positivismo al mismo tiempo que nace lo que se conoce como postmodernismo. Su inclusión en este trabajo se debe entonces a su cercanía, a su liminidad entre ambos paradigmas.<sup>1</sup> Por otra parte, la obra es creada en los Estados Unidos de América, país hegemónico por excelencia y con un gran peso en los cambios paradigmáticos mundiales.

La inclusión de la pieza de Gryphius, autor alemán que vivió entre los años de 1616 y 1664, en plena época barroca nos servirá, creemos, como exponente de un antecedente en las políticas de las metaficciones que se puede creer equivocadamente, solo pertenecen a épocas modernas. Como veremos, el arte barroco ofreció mucho en el sentido de la exposición del artificio debido a los cambios paradigmáticos que se dieron y que arrojaron sombras de dudas sobre las certidumbres de la época, en una situación análoga a la acontecida por el cambio entre Positivismo y Postmodernismo.

Nuestro análisis siempre tendrá como eje conductor al humor y como este es producido por la misma metaficción, lo que a su vez llevaría, como se ha dicho, a una reflexión sobre lo acontecido. Para esto último haremos un breve repaso sobre algunas teorías que sobre el humor se han formulado a lo largo de la historia, para llegar a una correspondencia entre, por una parte, las teorías sobre la risa, la metaficción y los contextos sociales que produjeron a ambos.

## **Metaficción y Barroquismo**

Severo Sarduy analiza el cambio de un período clásico al barroco cimentado en un cambio de estructuras de pensamiento. Para este autor, el barroco configura una práctica absolutamente subversiva del orden establecido por el paradigma anterior, cuya cosmología estaba basada en dos

---

<sup>1</sup> Debemos recordar que con el Positivismo «el arte efectúa un giro radical hacia un realismo absoluto. Realismo que se verá potenciado por el desarrollo del socialismo y por los nuevos descubrimientos científicos y técnicos, entre ellos el de la fotografía» [Prekler, 2003: 177] es por ello que la postmodernidad trae como fuerte ruptura la destrucción de la poética canónica que significaba el naturalismo y el realismo



principios: geocentrismo y heliocentrismo, planteados de forma teórica por Ptolomeo. En esta concepción, la Tierra es el centro del universo, por lo cual su posición era privilegiada, mientras los demás astros, Sol incluido, giran a su alrededor, en una órbita que conformaba un círculo perfecto, figura que se mantiene hasta Galileo. En esta forma de pensamiento, las dudas y las subjetividades no tienen cabida. Todo es perfectamente geométrico, medible, categorizable y por ende, cada objeto ocupa un lugar. La taxonomía lo etiqueta todo bajo los dictados de la razón. La «Revolución Copernicana» simplemente cambia el eje del universo (el Sol por la Tierra) y deja prácticamente todo lo demás en su lugar.<sup>2</sup>

Es con la llegada del sistema creado por Kepler cuando se produce una verdadera revolución que dará al Barroco su sistema de pensamiento. En esta nueva cosmología, el centro se ha desdoblado y el círculo se ha transformado en una elipsis mediante la anamorfosis.

El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (Sol) ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. El descentramiento es la perturbación del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales. [De los Ríos, 2006: 247]

En esta nueva concepción, el espacio estalla y se fragmenta y las certezas dejan paso a la duda como episteme canónica. Como el piso se ha movido y ahora no hay nada que lo reemplace, se instala la idea de que ya nada es seguro, solo momentáneo, las creencias ya no se consideran perpetuas y crece la subjetividad en la cual las ideas de cada individuo tiene el mismo valor que las de otro análogo, aunque estas ideas sean opuestas. Si en la anterior concepción primaba la causalidad en la cual un evento precedía a otro y era causa directa del mismo, ahora, con el concepto de *retombée*, la consecuencia de un hecho puede preceder a su propia causa, así como dos objetos pueden ser distantes y existir separados pero aún así ser análogos uno con otro.

---

<sup>2</sup> Sarduy identifica este movimiento con el procedimiento de la metonimia.



En este nuevo paradigma se pierden las jerarquías. Arriba puede ser abajo y viceversa. Donde antes había centramiento, ahora hay expansión (del espacio, de los conceptos, de los significantes) y estilísticamente hablando, donde antes había una verdad unívoca, central (como el Sol o la Tierra), ahora hay relatividad y artificio. Es este último quien ocupa un lugar preponderante en las artes de la época, revelando la inestabilidad típica producida por cualquier revolución de importante consecuencias.

Como ejemplo de lo anterior, examinemos brevemente algunas escenas de *Herr Peter Squentz* (también llamada *Absurda Comica*) de Gryphius. La obra, como es conocido, toma dos momentos de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, en las cuales un grupo de rústicos intentan una recreación teatral del mito de Píramo y Tisbe.<sup>3</sup> Aquí, la obra dentro de la obra es representada por un grupo de aficionados para diversión del Rey Theodorus y la Reina Cassandra, así como también para el hijo de ambos y su prometida. La obra gira alrededor de las diferentes peripecias que este grupo de actores improvisados pasarán para llevar a escena una versión lo más dramáticamente creíble y realista posible del mito antes mencionado. En el mismo, Píramo y Tisbe son dos jóvenes amantes cuya unión es imposible por oposición de sus respectivos padres.<sup>4</sup> Una noche deciden reunirse y Tisbe llega primera al lugar concertado, pero asustada por una leona con las fauces manchadas de sangre, decide esconderse en las cercanías, a la espera de que la fiera se retire. En la huída, pierde el velo y el animal lo utiliza para limpiar sus fauces. Cuando Píramo llega, encuentra las pisadas de la leona y el velo ensangrentado y creyéndose responsable de la muerte de su amada al instarla a la cita y llegar tarde a la misma, se suicida. Cuando Tisbe retorna al lugar y encuentra a su amado muerto, también ella acaba con su propia vida. Esta es la historia que se pondrá en escena en la

---

<sup>3</sup> Cuya fuente es obtenida de *Las metamorfosis*, de Ovidio.

<sup>4</sup> Shakespeare tomó este mito como base para su *Romeo y Julieta*.



pieza *Herr Peter Squentz* (quien es el director de la pieza dentro de la pieza).<sup>5</sup>

El primer indicio metateatral que encontramos en el texto dramático es la presencia de los reyes y príncipes citados en el listado de personajes como «Zusehende Personen» (p. 62) [*Personajes Espectadores*].<sup>6</sup> Pensando en una posible puesta en escena, encontramos que un cierto público en determinado momento histórico, estará observando el comportamiento de un público en un contexto histórico diferente, y como este se comporta ante la recepción de determinada obra, siempre matizado por la imaginación del autor. Este artificio tiene dos funciones. Por un lado, despliega los valores barrocos del artificio, del teatro dentro del teatro y por otro lado, diluye la línea entre la realidad y la ficción (este recurso es el que se acentuará en la postmodernidad) al mismo tiempo que invita a una reflexión sobre los mecanismos del teatro, su dramaturgia y poética, para lo cual será necesario el humor como mecanismo que, a través de la burla y la parodia, pueda desacralizar las ideas preconcebidas, ridiculizándolas.

A la hora de la repartición de los diferentes papeles entre el grupo de actores, podemos echar una breve mirada hacia las razones y circunstancias que llevan a determinadas elecciones, dentro del prisma de la comedia. Uno de los actores, el bufón del rey Pickelhäring pide ser el león ya que «denn ich lerne nicht gerne viel auswendig» (p. 66) [*no me gusta aprender mucho de memoria*] y el papel del animal solo exigiría rugir. Una metateoría sobre el espectador es explicitada cuando el grupo decide que el león, al entrar en escena deberá explicar al público (supuestamente, interrumpiendo la acción dramática), que no es una fiera en realidad, sino solo un actor. «Sonderlich wäre ratsam wegen schwangerer Weiber, dass ihr nur bald anfänglich sagtet,

---

<sup>5</sup> Para Charlotte Woodford, Andreas Gryphius probablemente no conoció la versión de Shakespeare y se basó para su comedia en algún texto alemán anterior y hoy perdido. Ver el texto de Woodford en bibliografía.

<sup>6</sup> Todas las citas de esta obra son de la edición bilingüe presente en *El Teatro del Barroco Alemán*, editado en Rosario, Argentina, por la Universidad Nacional del Litoral en 1957. La traducción fue realizada por Gerardo Moldenhauer y Raúl Echauri, y es su traducción la que usaremos en el presente trabajo.



ihr wäret kein rechter Löwe, sondern nur Meister Klipperling, der Schreiner» (p. 66), [*Sería especialmente aconsejable, a causa de las mujeres embarazadas, que al comienzo declaréis lo antes posible que no sois un león auténtico sino solamente el maestro Klipperling, ebanista*]. De esta manera sencilla, Gryphius pone en su texto dramático una pequeña burla sobre las ideas preconcebidas sobre el rol que del público se esperaba, como una serie de individuos cuya disociación de los límites entre ficción teatral y realidad les era muy difícil de discernir debido, creemos, a una idea ingenua sobre el poder de la mimesis artística como espejo reflectante que un objeto representado con referente de manera en extrema realista.

Lo anterior se contradice jocosamente en la forma en que el león será llevado a escena. Al no encontrar solución para la piel del león, y entendiendo Peter Squentz que lo verde bajo luz artificial se verá amarillo, decide que el disfraz de león se hará con una pollera vieja de frisa verde de su mujer. La idea antes propuesta de un naturalismo cuyo valor mimético fuese tan elevado que llegase al punto de asustar al público, se encuentra ahora anulada por el efecto contradictorio de una puesta en escena con un león increíblemente poco realista. Exactamente lo mismo sucede con la luna y la fuente de agua. Después de una serie de ideas que intentan un realismo lo más mimético posible, estas se van descartando y, en un giro humorístico, las que quedan en realidad no solo ridiculizan a los actores y a su director, sino también a la posibilidad de un realismo extremo en escena y a la pretensión de hacer pasar al teatro por algo más que ficción. Las ideas visuales originales se *degradan* hasta quedar convertidas en una nulidad en la cual el referente de lo visto en escena se convierte en jeroglífico: la luna es finalmente un señor con una lámpara y una vela, la pared una hoja de papel y un actor que al entrar en escena aclare al público que «dass ich die Wand sei » (p. 72) [*la pared soy yo*], mientras que la fuente, a cargo del Maestro Lollinger, es solo un actor orinando en público, hasta que Squentz decide que «Holla! Holla! Wir müssen's ehrbar machen für dem Frauenzimmer. Ihr müsset eine Giesskanne in der Hand haben» (p. 76)



[*Hola, hola, tenemos que hacerlo decentemente por las mujeres. Deberéis tener en mano una regadera*], para agregar poco después «Und müsst auch Wasser in dem Mund haben und mit um euch spritzen» [*Y también debéis tener agua en la boca y esparcirla alrededor de vosotros*].

No solo el concepto de mimesis como problema epistemológico de conocimiento y reconocimiento es puesto bajo una matriz cómica. También los diferentes tipos y roles ya cristalizados en la historia del teatro son objetos de humoradas. Cuando Pickelhäring obtiene el título de personaje más noble de la comedia, su duda es: «Ein Soldat und Buhler? So muss ich lachen und sauer sehen? (p. 74) [*¿Soldado y galán? ¿Así que debo reírme y poner cara avinagrada?*], a lo que Squentz responde «Aber nicht beides auf einmal» [*Mas no ambas cosas a la vez*].

Finalmente, los mismos géneros dramáticos son puestos en discusión, exhibiendo su convencionalidad artificiosa y los límites borrosos entre uno y otro. Al decidir a qué género pertenece la representación que realizarán, se realiza el siguiente dialogo:

MEISTER LOLLINGER.- Der alte, berühmte deutsche Poët und Meistersänger Hans Saxe schreibt: Wenn ein Spiel traurig ausgehet, so ist es eine *Tragoedie*. Weil sich nun hier zwei erstechen, so gehet es traurig aus, *ergo*.

PICKELHÄRING.- Contra! Das Spiel wird lustig ausgehen, denn die Toten werden wieder lebendig, setzen sich zusammen und trinken einen guten Rausch; so ist es denn eine *Comoedie*. (p. 78).

[MAESTRO LOLLINGER.- *El antiguo y famoso poeta alemán Juan Sachs escribe: cunado una pieza concluye tristemente es una tragedia. Dado que aquí se suicidan dos personas con una espada, termina tristemente, ergo.*

PICKELHÄRING.- *Me opongo. La función acabará alegremente, pues los muertos volverán a la vida, se sentarán juntos y se pescarán una linda mona; por lo tanto es una comedia.*]

La representación misma resulta risible debido a las extravagancias por parte de los improvisados actores. Quien representa a Píramo aclara al



público que no se está suicidando de veras, sino que tan solo es un juego y después de largos minutos de increíble agonía que lleva el ridículo a los extremos, se sale del argumento para comentar cuanto lo llorará Tisbe, a quien debería suponer muerta. El suicidio de la propia enamorada no es menos ridículo, clavándose la espada debajo de la pollera y, al igual que su contraparte masculina, aclarando su muerte. Al final llega el epílogo a cargo del propio Peter Squentz:

PETER SQUENTZ.- Vorhin war ich ein *Prològus*,  
Itzund bin ich der *Epilògus*.  
Hiermit end't sich die schöne *Comoedie*,  
Oder, wie man's heisst, die *Tragoedie*.  
Daraus ihr alle sollt nehmen an  
Lehr', Trost und Warnung jedermann.  
Lernet hieraus, wie gut es sei,  
Dass man von Liebe bleibe frei! (p. 90)

[*PETER SQUENTZ.- Hace un rato fui el prologo,  
ahora seré el epílogo.  
Con esto termina la bella comedia,  
o la tragedia, como quieran llamarla.  
De ella debéis sacar todos y cada uno,  
enseñanza, consolación y advertencia.  
Aprended de ella: ¡cuán bueno es  
quedar ajeno al amor! ]*

La pieza que engloba a la pieza finaliza con el rey magnánimamente otorgándoles a los actores quince florines a cambio de cada error cometido, por lo cual Squentz agradece y promete incluir más errores en las próximas puestas en escena (p. 93).

## Humor y ridículo

Hemos visto en los momentos trabajados en la pieza anterior una metateatralidad dada por el recurso del teatro dentro del teatro y la puesta en discusión de varias nociones «naturalizadas» sobre el género teatral y sus convenciones. Lo más interesante es que este ejemplo cuenta con un público al cual los actores interpelan continuamente en un intento, paradójicamente,



de mantener una diégesis dentro de carriles realistas, mientras que cada intervención no hace más que apartarlo de esta finalidad. Es con el público dentro de la ficción con el cual podemos sentirnos identificados ya que ellos, al igual que nosotros, disfrutaban con cada error o extravagancia de los improvisados actores (como bien lo demuestra la recompensa antes mencionada).

Se ha escrito sobre como la ridiculez de la pieza montada dentro de la obra es análoga a la ridiculez de ser llevado al suicidio por motivos pasionales dejando de lado la razón [Woodford, 2006], pero encontramos, como hemos creído demostrar, que también los convencionalismos teatrales son ridiculizados y para que el resorte humorístico tenga efecto, es necesario que esta obra se presente delante de un público que cumple con los idearios de selecto, exigente y de alta alcurnia. No es inocente esta elección. El mito de Píramo y Tisbe es degradado cuando es puesto bajo la mirada de un público de estas características.

A lo largo de la historia han coexistido diversas teorías sobre la risa y el humor, y como ambos se relacionan con la sociedad<sup>7</sup>. Algunas de ellas, las llamadas «superiority theories» indican que la risa es producto de la sensación de superioridad de un ser humano hacia otro u otros. Esta teoría, que se inicia, si bien no en forma teorizada, en el pensamiento de Platón y Aristóteles, encuentra su punto álgido en el pensamiento de Thomas Hobbes, contemporáneo de Andreas Gryphius. Esta teoría contiene un ingrediente fuertemente jerárquico. Aristóteles no estaba en contra de la risa en las clases bajas, ya que daba por descontado su crudeza y primitivismo. Sí le preocupaba en cambio, que la risa se contagiara a las clases altas nacidas libres de cautiverio. El humor, creía, debía ser confinado a las competencias oficiales de retórica [Billig, 2005: 46].

---

<sup>7</sup> Un excelente libro que recorre todas las teorías sobre el humor es *Laughter and Ridicule* de Michael Billig, editado por Sage Publications. Utilizaremos este texto como eje en nuestro recorrido por la historia del humor como contexto a las obras seleccionadas.



Es Hobbes quien pone a la noción de ridículo como centro de su idea acerca del humor y su causa. «Hobbes proposed that human laughter is elicited by a feeling of superiority. We see the deformed or the weak; we feel superior to them; and so we laugh» [Billig, 2005: 50]. Podemos argumentar que este sentido de superioridad lo encontramos en la mirada que los reyes y príncipes sostienen ante el espectáculo que se exhibe ante ellos. Decididamente, no podríamos pensar en un grupo más selecto debido a su jerarquía. Su mirada y las interpelaciones de este grupo de personajes que representan al público son burlonas para con lo que ven. Podríamos entender que esta obra responde a la mirada de Hobbes sobre la risa como forma de desprecio ante la inferioridad del otro. «Jokes and laughter are used only to prove one's own superiority, on one count or another, over a hapless one or group» [Green, 1993: 76].

Y no nos quedan dudas que se han reído. La misma reina Cassandra explica que «Erbärmlicher Zufall! Ich habe gelacht, dass mir die Augen übergehen» (p. 90). [*¡Deplorable casualidad! Me he reído de tal modo que los ojos se me han llenado de lágrimas*].

Esto se condice con la lectura de la obra tomada esta última como crítica hacia las pasiones y sobre las personas que por estas se arrastran, como es el caso de los dos jóvenes amantes. Podríamos concluir entonces que el recurso de la metateatralidad no está dado tanto, como se podría inferir primero, por una burla a las retóricas del teatro, sino a los finales dramáticos de las tragedias (de allí la insistencia en la taxonomía de la obra por parte de los actores) en los cuales lo impulsivo se apropia de lo racional y su consideración por parte de ciertos sectores de la sociedad como acto de nobleza y de alta elevación del ideal humano.<sup>8</sup> La obra de Hobbes *Human*

---

<sup>8</sup> Charlotte Woodford encuentra ligazones entre las comedias de Gryphius y los principios del estoicismo, por lo cual esto último complementaría nuestra lectura si tenemos en cuenta que el estoicismo tenía como principio filosófico una perfección moral e intelectual que evitaría al individuo el dejarse llevar por pasiones destructivas. John Sellars explica, hablando de la ética estoica que «According to the theory of oikeiōsis the basic desire or drive in all animals including human beings is for self-preservation. The one thing that is most important to us is our own existence and its continuation. Consequently our most



*Nature* en la cual su visión de la risa se encuentra fue escrita en 1640 y la pieza analizada de Gryphius se escribió nueve años después, por lo cual difícilmente el autor alemán haya leído al autor inglés si tenemos en consideración la lentitud con la cual se movía el mercado editorial en aquellos años. Sí podemos colegir que la teoría individualista de Hobbes fue fermentada en un contexto histórico en el cual, la caída del hombre como centro del discurso y del pensamiento, acercaba a este hacia una visión más materialista de la vida, en la cual la competencia y la auto preservación eran más importantes que el sentido comunitario presente en concepciones anteriores del mundo.

### **Postmodernidad y metateatralidad**

Si durante los años del Barroco fue la teoría de la Tierra o el Sol como centro del universo la que cayó y modificó toda una manera de pensamiento, en la postmodernidad se puede observar un movimiento análogo con la ya mencionada caída de los grandes discursos paternalistas, con el encumbramiento del artificio nuevamente a un lugar central en el pensamiento y en las diferentes estéticas. Si la modernidad se caracterizó por la fe en el progreso, en la razón y en la autonomía del hombre, todo lo anterior en una visión cronológica del tiempo vista como línea recta superadora de momentos pasados y cuya base epistemológica principal fue el Positivismo, la postmodernidad es considerada como una visión crítica de la modernidad en la cual la línea progresiva es reemplazada por una curvilínea donde la historia se continúa, de estanca y retrocede. La idea de lo diverso reemplaza a la unidad, los centros, como en el Barroco, se desintegran una vez más y no obtienen reemplazo, renunciando a «todo

---

primitive choices and actions are shaped by what we think will enhance or damage our own physical constitution. We choose what we think will be good for us and we avoid what we think will be bad for us. This seemingly selfish (or at least self-centred) attitude is the basis for all of Stoic ethics.» Jonh Sellars, *Stoicism*, University of California Press, 2006; p. 108. Es notoria la gran presencia del individualismo en ambas teorías, las de Hobbes y la del Estoicismo.



intento de restauración de la unidad total» [Bermejo, 2005: 2]. Lo contingente, lo momentáneo reemplaza las certidumbres y en este contexto encontramos dos obras, una en pleno período de quiebre si consideramos el nacimiento de lo «post» luego de la Segunda Guerra Mundial y la otra ya en este nuevo sistema de pensamiento.

*The Skin of Our Teeth* de Wilder narra la historia de la familia Antrobus (del griego «humano» o «persona»), compuesta por el matrimonio de George y Maggie y sus dos hijos Henry y Gladys, más la presencia de la sirvienta Sabina. El tiempo histórico en el cual la obra transcurre es una absurda mezcla de inicios de los tiempos (referencias bíblicas incluidas), época moderna, período de guerra más alguna versión alternativa de nuestra realidad, todo funcionando al mismo tiempo en una yuxtaposición que logra hacer de cada capa temporal un signo crítico para con las otras. Uno de los principios estructurantes de la obra es una crítica sagaz al movimiento cíclico en que la humanidad, desde sus comienzos, se ha predispuesto. Destrucción y renacimiento es continuo, sin una sola lección aprendida. Pero un personaje de la obra no parece entender este mensaje.

SABINA.- [...] As for me, I don't understand a single word of it, anyway – all about the troubles the human race has gone through, there's a subject for you.

Besides the author hasn't made up his silly mind as to whether we're all living back in caves or in New Jersey today, and that's the way it is all the way through.

Oh – why can't we have plays like we used to have [...]

[Wilder; 1942: 101-102]<sup>9</sup>

Esta cita se formula cuando sabina, en medio de un parlamento, no obtiene la respuesta que el personaje espera (la entrada de otro personaje) y el manager del teatro le encarga, desde su voz *off stage*, que improvise. Ante la falta de ideas por parte de la actriz, esta decide interpelar al público con el parlamento antes citado.

<sup>9</sup> Todas las citas de esta obra son de la edición de Penguin Plays de 1974.



Por un lado, este funciona como retórica cómica, basada en la metateatralidad, ya que lo que Sabina dice está, seguramente, basado en mucho de lo que el público de la época estaría pensando ante todo el parlamento anterior que no dejaba en claro la ubicación temporal de la obra, por lo cual se da una relación espectador – personaje basada en la empatía.

Por otra parte, este parlamento tiene toda la fuerza de un manifiesto y funciona como tal. Las vanguardias históricas hicieron un gran uso de los manifiestos artísticos en los cuales dejaban sentadas las bases de sus poéticas, de sus estéticas y sus determinaciones ideológicas en las cuales estas primeras estaban basadas. Al ser una forma de entender el arte completamente novedosa, que pretendía barrer con todas las formas anteriores, consideraban que el público necesitaba un paratexto que le sirviera de apoyo/guía en su descubrimiento y exploración de estas nuevas formas en las artes. Los manifiestos eran, ante todo, proclamaciones políticas en los cuales se dan «a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente *público*, donde se juega el carácter de su circulación y recepción» [Mangone, 1994: 18].

La cita propone una forma de lectura de la obra a través del recurso de la negatividad, lo que la obra no es. No es teatro anterior, ni naturalista ni realista, ni siquiera totalmente *avant garde*. Ni tan lineal como los primeros, ni tan fragmentario y desesperanzado como el arte vanguardista, Wilder proponía una relectura de la historia como tal que pedía una reflexión sobre el movimiento continuo hacia la autodestrucción de la humanidad, y como en toda obra de Thornton Wilder, con humor y esperanza. «Wilder has always been on the side of life and life is seen to be most directly affirmed through love» [Corrigan, 2003: 26] Una nueva visión de la vida social es necesaria y para ello, es fundamental una nueva forma de producir arte. Es por esto último que se hace necesaria la metateatralidad como exposición de la artificialidad de los signos escénicos, como exhibición del discurso como tal, para que un arte reflexivo funcione.



La obra presenta muchos recursos para el humor, desde la presentación en escena de dinosaurios como mascotas o la ya mencionada yuxtaposición de lugares y líneas temporales. Sin embargo, es la metateatralidad el recurso que más utilizado es para producir comicidad, consideramos que con el fin antes mencionado. Sabina y el manager interrumpe en otras ocasiones la obra, la primera especialmente para quejarse de su situación como actriz trabajando dentro de una obra de la cual no entiende una sola palabra (p. 103), mientras rememora y desea el regreso de poéticas que representaron al positivismo y a su forma de pensamiento de manera mutuamente necesaria como fueron el naturalismo y el realismo, gran matriz del drama burgués moderno.

Podemos notar que el papel de Sabina, al contrario que los roles jugados por los personajes en la obra alemana, no llama al ridículo. Sabina cumple su trabajo, sigue sus líneas y solo momentáneamente interrumpe la acción para dirigirse al público, pero estas quejas, lejos de producir una hipotética degradación, forma, como mencionamos, un vínculo de complicidad entre el público y el mismo autor, quien presenta sus ideas a través del humor para hacer mucho más fácil su aceptación. El positivismo ubicaba, para Michael Billig, al humor y la risa «bajo sospecha» ya que el centro del mismo era siempre el ridículo y tal situación lleva a la denigración. Fue necesario varios años y otras teorías que intentaran dar luz a una mirada nueva sobre la risa que no envolviera como centro de la teoría algo tan negativo. Por supuesto, aún la teoría sobre el humor de Henri Bergson coloca al ridículo en una posición central, pero sin la carga de negatividad que tenía en la teoría de la degradación, ya que aquí, el ridículo es necesario para que la vida social no se torne rígida hasta tal punto que se torne insostenible. La risa y el ridículo cumplen entonces una función social para la subsistencia de las formas sociales de la civilización, por lo cual se le informa de una carga positiva. No por coincidencia la idea negativa sobre el ridículo de las teorías de superioridad se articulaban con los prejuicios de las clases altas cuya jerarquía prevaleciera en determinadas épocas.



En la postmodernidad, la metateatralidad como causa del humor no parece estar basada en la idea negativa del ridículo. No lo encontramos en la obra de Wilder ni en la de Spregelburd. Esta última, *Cuadro de Asfixia*, está conformada por una sucesión de escenas (doce en total) que son metatextuales con el *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, en las cuales la memoria y la necesidad de la misma es interpelada en un momento histórico en el cual, por un lado, cuenta con el espacio y el tiempo estallado y fragmentado, momento en el cual todas las capas históricas convergen y son útiles en una sociedad que ya no reniega de su pasado e intenta superarlo como lo hacía el positivismo, sino que ahora lo integra fantasmalmente en la circulación de imágenes y de ideas, lo cual recuerda a la superposición de capas de espacio/tiempo de *The Skin of Our Teeth* de Wilder. Por otra parte, el pasado inmediato, el argentino, corre el riesgo de ser clausurado y usado solo como estética, como museo de horrores, en un país donde los mismos políticos de siempre son vueltos a votar una y otra vez, sin importar el «que se vayan todos».<sup>10</sup>

El humor y la metateatralidad en esta obra son indisociables, ambos productos del desorden cronológico en el cual las doce escenas son presentadas. Serán los mismos personajes quienes buscarán dar correlación a las ideas presentadas y ellos mismos los que intentarán encontrar la causa de cierto evento cuyo acontecimiento aún no ha ocurrido.

DOSTOIEVSKI.- «Miradas significativas entre los actores. Súbitamente, el extraño se desprende de los dos que lo sujetaban y habla, dando comienzo a la obra»<sup>11</sup>

KAFKA.- No era así.

<sup>10</sup> Consignada gritada espontáneamente por la gente durante las revueltas sociales del 2001 en Argentina, con el cual, clases bajas y clases medias se unieron por primera y única vez para reclamar una renovación de los políticos y los jueces adictos a los mismos, ambos sospechados de corrupción.

<sup>11</sup> Los personajes de la obra llevan los nombres de los autores que han memorizado (Dostoievski, José Hernández, Kafka). Debemos mencionar que la mayor parte de las didascalías son dichas por los mismos actores/personajes dentro de la obra, como en este caso.



LA ÚNICA MUJER.- «Se escucha una campana. Puede sonar como la campana de una vieja igle...»  
*(El extraño comprende que es su turno. Sin desprenderse de nadie, puesto que en realidad nadie lo sujetaba, habla, interrumpiendo a la mujer)*

[Spregelburd; 2005: 108]<sup>12</sup>

El personaje del extraño (que luego pasará a llamarse José Hernández) será apresado por Kafka y Dostoievski solo en una escena posterior, por lo cual se produce primero el efecto de la causa. Cuando Hernández muere en el cuadro dos, la única mujer se pregunta quien es él «¿No es el que vino a vender esas cosas robadas del convento?» (p. 112), hecho que sucederá recién en el transcurso del cuadro cuarto. Estos dos ejemplos sirven para mostrar la fragmentación de las líneas temporales. Al inicio del cuadro tercero, Kafka dice: «Tres. Suenan tres campanadas. Lo cual es una suerte, porque el paso del tiempo, siempre en una única dirección, organiza la confusión de los personajes, y da a sus memorias anquilosadas una pauta de ordenamiento» (p. 113). El personaje enuncia al tiempo como línea cronológica de una sola dirección, concepción positivista y moderna por excelencia. Sin embargo, la disposición de los cuadros en la obra del autor argentino recuerda al concepto de *retombée* de Severo Sarduy, por la cual la cadena causa-efecto quedaba seriamente trastocada en el barroco.

Encontramos de este modo un enlazamiento entre estos diferentes períodos puestos en análisis a través de obras dramáticas. Una crisis sacude los cimientos del pensamiento que sostiene la visión de mundo que determinada sociedad sostiene. Cuando se desvanecen las seguridades y todo lo que quedan son conceptos pasibles de revisiones permanentes, el artificio ocupa un lugar predominante y dentro de este, la metaficción y la metateatralidad. Pero, ¿qué función cumpliría ahora el humor?

<sup>12</sup> Todas las citas de la obra de Rafael Spregelburd corresponden a la publicada en Buenos Aires por Losada en el año 2005.



Ambas piezas juegan con la retórica del teatro del absurdo sin necesariamente tener que ser encuadradas dentro de esta denominación. Lo que aquí nos interesa es la relación entre lo que nosotros como espectadores esperamos hallar y la incongruencia de lo hallado, como la «obra bien hecha» se desarma ante nuestros ojos no por falencias del autor, sino porque los mismos actores en escena, juegan con las inconsistencias adrede del libreto, sea por la falta de definición del tema de la obra, sea por el desorden en la concatenación de las escenas.

Billig es uno de los primeros autores en hacer una distinción que creemos fundamental: distinguir entre humor disciplinario y subversivo (p. 202). En el siglo pasado y en este, la mayoría de los autores daban por sentado que el humor era siempre de naturaleza subversiva y sin embargo, ejemplos de obras cómicas, tanto en cine como en teatro, cuya raíz es absolutamente conservadora y cuyos resultados son de esta misma índole, son incontables.

La metaficción estudiada en estos casos presenta un humor que consideramos trasgresor y que se aleja de las formas denigratorias hacia formas de empatía en las cuales el público se identifica con los problemas de los actores, pero esa empatía funciona, paradójicamente, en el marco de unas rupturas en la diégesis que ponen a esta en discusión y denuncian a todos los discursos como ficción, tanto los políticos como los sociales, los artísticos como los científicos. Todos. De allí que este tipo de humor sea subversivo y la necesidad de que este provenga de los rasgos metateatrales de las obras. Como Jorge Dubatti explica en su introducción a la obra de Spregelburd, esta funciona como «fuga de lo real entre las redes del lenguaje» (p. 7), provocando que «lo que antes se creía lo real ahora se concibe como construcción del lenguaje» (p. 13). La realidad se revela como artificio construido por otro artificio, el lenguaje, y esto debe ser denunciado para que el individuo actúe sobre ello. Y la denuncia se debe hacer a través de la metaficción, y el humor, creemos, será subversivo mientras ayude a denunciar esta fuga de lo real, que se hace cada vez más



indistinguible de lo artificial. Notando las diferencias entre parodia y metaficción, Margaret Rose explica que «One function of meta-fiction [...] is not only to show (in the sense of to describe or to assert) “that” (as is the case with most “true or false” statements), but to show “how” the fictional work, and its depictions of truth and reality, are constructed» [Rose, 1995: 99].

El humor está producido aquí por la diferencia Bergsoniana entre lo rígido y la flexible. Es la obra denunciándose como artificio, es una pieza teatral con una estructura subvertida que choca con sus propios personajes que se niegan a seguir el juego y salen del artificio para señalar su incongruencia porque no pueden seguir su (des)orden. El drama mismo repele en su escritura lo que de él se espera, coherencia, profundidad psicológica, emotividad, etc y en su lucha por reestablecer una lectura socialmente aceptable, se descubre convulsa, al mismo tiempo que denuncia a la sociedad que engendra y naturaliza en su canonización literaria estas lecturas.

Por último ¿porqué esta denuncia debe ser hecha con base humorística? Por supuesto, esto último no es obligatorio, pero el humor, tal como lo entiende también Billig, es un discurso y una forma de comunicación que nos une como comunidad. Cuando un autor elige para su discurso metateatral que este sea la causa de humor, está eligiendo no solo exhibir en escena las ruinas de una liminidad entre una supuesta «realidad» externa y objetiva y su diferencia irreductible con el artificio y la falsedad. Si lo que se intenta es trastocar esta idea y mostrar como la ficción teatral y dramática (o literaria) es solo continuación de la ficción que construye y constituye nuestras vidas cotidianas, el humor logra un acto performativo por parte del público que los obliga a actuar en comunidad, en momentos en los cuales el sentido de pertenencia, bajo la matriz postmoderna, invita a la fragmentación individual e individualista. Si el teatro necesita público para producirse como ente poético, y la comunidad de cuerpos es de por sí, siempre trasgresora, el humor como unión y como crítica es una opción más



que tentadora. El humor será eficaz solo cuando exista una comunidad que comprenda y comparta los códigos y temas transmitidos.

El acto final de la obra de Wilder transcurre bajo los pensamientos, llevados a escena en forma literal, de algunos de los filósofos más importantes del mundo, que con sus ideas ayudaron a dar forma a nuestra visión del mundo. Cada hora de la noche será marcada por la frase de un filósofo, pero como explica al público Mr Fitzpatrick, el manager, «I don't suppose it means anything. It's just a kind of poetic effect» (p. 158). Sin embargo, serán los mismos actores los que saldrán a defender esta idea estética/poética, sugiriendo varias opciones del porqué de su inclusión, todas ellas valederas sin que necesariamente, ninguna prevalezca. Imposible una mejor ilustración de la naciente postmodernidad. Un intercambio de ideas que se debería ejercitar en paz y armonía, en comunidad, ya que ninguna de esas ideas deja de ser, al fin y al cabo, ficción subjetiva. Y como dice Sabina para cerrar la obra que al fin está comenzando a entender (todo un nuevo concepto de humanidad): «The end of this play isn't written yet» (p. 178).

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- BERMEJO, Diego, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.
- BILLING, Michael, *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*, Londres, Sage Publications, 2005.
- BUSTILLO, Carmen, *La aventura metaficcional*, Venezuela, Equinoccio, 1997.
- CORRIGAN, Robert, «Tragic Features of Wilder's Vision» en Harold Bloom (ed.), *Thornton Wilder*, U.S.A, Chelsea House Publishers, 2003.



- DE LOS RÍOS, Valeria, «La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy», en *ALPHA* número 23, Diciembre 2006, páginas 247-258.
- DUBATTI, Jorge, «La fuga de lo real entre las redes del lenguaje», prólogo a Rafael Spregelburd *Cuadro de asfixia*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- CARRERA, Liduvina, *La Metaficcion Virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001.
- GREEN, Arnold, *Hobbes and human nature*, New Jersey, Transaction Publishers, 1993.
- GRYPHIUS, Andreas, «Herr Peter Squentz oder Absurda Comica» en Gerardo Moldenhauer (ed.) *El Teatro del Barroco Alemán. Antología bilingüe*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1957.
- MANGONE, Carlos, WARLEY, Jorge, *El manifiesto: un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX: Volumen I*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- ROSE, Margaret, *Parody/Meta fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SPREGELBURD, Rafael, *Cuadro de asfixia*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- WILDER, Thornton, *Our Town/The Skin of Our Teeth/The Matchmaker*, U.S.A, Penguin Books, 1974.
- WOODFORD, Charlotte, «Gryphius, Peter Squentz» en Peter Hutchinson (ed.) *Landmarks in German Comedy*, New York, Peter Lang, 2006.

