

**EL TEXTO TEATRAL COMO TEORIA:
FARSA DEL AMOR COMPRADITO
DE LUIS RAFAEL SANCHEZ**

El monotematismo de raíz ideológica y el parcial acercamiento crítico al texto que han tenido, por lo general, el efecto de opacar el valor estético de la producción literaria puertorriqueña.¹ En el caso particular del teatro, nos dice Frank Dauster en la introducción a la antología, *9 dramaturgos hispanoamericanos*, que los verdaderos comienzos del teatro moderno en Puerto Rico sucedieron entre 1938 y 1941, y añade que desde este momento el tema predominante ha sido la búsqueda de una identidad nacional, una mayor conciencia de los problemas político, económico y espirituales de la isla.² Aunque sean ciertos estos señalamientos, tales códigos de creación y análisis imponen ciertos límites en el desarrollo crítico-literario. Si seguimos esta corriente y colocamos la preocupación ideológica dentro de un marco interpretativo más amplio, nos enfrentamos con las frases de Lionel Abel que sugieren el apremio del dramaturgo por ir más allá de lo social y didáctico:

Any play written at a certain depth should have some other aim than to suggest social change or moral reform. The contemplative imagination can and does delight in what moral and practical wisdom urges us to reject. We are all more profound than our purposes seem to indicate. And the playwright who ventures to touch us very deeply ought to know that he is touching a part of us which is irrelevant to the achievement of our most rational goals.³

El esfuerzo de sobrepasar las fronteras ideológicas no se limita necesariamente al acto interpretativo, sino que incluso puede servir de incentivo al artista creador. Luis Rafael Sánchez, por ejemplo, ha comentado que uno de los motivos que le indujo a escribir *La pasión según Antígona Pérez* fue la necesidad de desarrollar una temática que se apartara del estricto marco cultural y político puertorriqueño. Es decir, quería que el drama se desligara de este repetido código en un intento por alcanzar una dimensión universalista. Por ello, empleó un mitema tan conocido como el de Antígona.⁴ Pero el inevitable escepticismo frente a la auto-crítica y una revisión de su producción anterior nos inducen a considerar el primer drama publicado de Sánchez, *Farsa del amor comprado* (1960), como el mejor ejemplo donde el autor logra lo que conscientemente se propuso al escribir *La pasión según Antí-*

¹ Una versión abreviada de este ensayo fue leída en el festival/simposio "Contextos y Perspectivas" dedicado al teatro latinoamericano actual en la Universidad de Kansas.

² "El Teatro contemporáneo en Hispanoamérica", ed. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard (Ottawa, Canadá: Girol Books, 1979), I, p. 13.

³ *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (Nueva York: Hill and Wang, 1963), p. 62.

⁴ Diálogo en la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York (nov. 1981).

gona Pérez.⁵ El carácter trascendente de la pieza de Sánchez reside, por un lado, en el desarrollo poético de una trama farsesca y, por otro, en la teatralización de una particular visión crítica y teórica del arte que inserta el drama en la tradición pirandelliana de la autorreflexividad creativa.

Los reseñadores y críticos de *Farsa del amor comprado* frecuentemente han interpretado la obra a la luz de sus implicaciones sociales y políticas. La breve nota de la editorial que acompaña la primera edición del drama refleja esta visión analítica: "La trama es tan sólo un pretexto simple para que el embeleco se corra en las bocas de los personajes. Lo realmente importante es la fina observación de los valores decadentes y la constancia de un orden intelectualizador hueco y estéril que ha empezado a enraizarse en algunos sectores culturales de su país" (véase la nota 5). La farsa, dentro de esta concepción, se convierte en una sátira sutil que se desliza a través de frases insinuantes dichas por clásicos personajes de la "Commedia dell'arte".⁶ Otro ejemplo de esta insistencia en lo sociológico lo ofrece Luis Hernández Aquino: "El autor aprovecha, para dirigirse, mediante Pirulí (...) a los 'habitantes de la Insula de Culturis a Priori', satirizando valores y operando en forma satírica sobre realidades de la vida tanto universales como puertorriqueñas."⁷ Más recientemente escribe José M. Lacomba en su nota al programa ofrecido durante la representación de marzo de 1980: "Es la crítica a la frivolidad y a las conveniencias matrimoniales al igual que suele presentarnos los errores y vicios de la sociedad."⁸

Las aludidas apreciaciones son evidentes y críticamente válidas, pero concebir el drama bajo esta exclusiva dimensión implica la reducción de éste a un plano ideológico que, como hemos sugerido, no es el único ni necesariamente el más importante. Esta vía de análisis deja afuera el elemento fundamental que le da sentido a la obra: es decir, el drama como investigación y metáfora de la naturaleza del arte teatral. Es en este nivel donde el vínculo entre *Farsa del amor comprado* y *Seis personajes en busca de un autor* coloca la pieza de Sánchez en la corriente de un "nuevo arte" dramático donde Pirandello resalta como la figura central. Para Américo Castro esta novedosa expresión tiene sus raíces en el *Quijote*.⁹ Sobre la innovación lograda a través de *Seis personajes* nos dice Castro:

Pirandello (...) tiene la gentil audacia de arrojar a las tablas del teatro a unos sujetos sólo medio cocidos en la fantasía del autor, que esgrimen agresivamente sus inconclusas personalidades. Asistimos a la elaboración de las sustancias, penetramos en el subsuelo, donde las raíces forman planes de arboleda. (...) Las más brillantes (facetas) proceden del juego continuo en que nos hace intervenir el autor entre lo que es continente y lo que es contenido. (...) Pirandello nos obliga a estar viendo el cuadro y juntamente la platea y pinceles con que se pinta. (pp. 478-479)

⁵ Conjuntamente con *Farsa del amor comprado* se publica la pieza corta o monólogo *Los ángeles se han fatigado* (San Juan, P.R.: Ediciones Lugar, 1960).

⁶ Lillian Skerrett de Torres, "Teatro Yukayeke presenta *Farsa del amor comprado* de Luis Rafael Sánchez", *El Mundo* (Suplemento) (San Juan, P.R.), 14 oct. 1961, p. 10.

⁷ "Teatro de Luis Rafael Sánchez", *El Mundo*, 28 de enero 1961, p. 16.

⁸ "*Farsa del amor comprado*, Notas al margen", Río Piedras, Recinto de Ciencias Médicas, 26-29 marzo 1980.

⁹ "Cervantes y Pirandello", en *Hacia Cervantes*, 3ra. ed. (Madrid: Taurus, 1967).

Pero Sánchez, a diferencia de Pirandello, coloca el énfasis no tanto en el proceso filosófico de creación de los personajes frente a la conciencia que poseen de su ficcionalidad, sino en el dinámico juego entre realidad y ficción que tiene lugar en el propio acto representativo. Por otro lado, nos enfrentamos con la dificultad de delimitar estos niveles de realidad y ficción dentro del contexto que nos concierne. Aún así, es posible dividir la pieza de Sánchez en tres niveles de análisis: en primer término lo que podemos llamar el drama externo y que consideramos el plano real en el sentido más estricto; en segundo lugar, el drama interno donde los personajes de *Farsa del amor comprado* se saben director y actores de éste que viene a ser el tercer nivel o segundo drama interno. Este último plano comparte el mismo título con la pieza de Luis Rafael Sánchez, *Farsa del amor comprado*.

La concepción del teatro como expresión de una dimensión teórico-literaria nos induce a ver la pieza de Sánchez no únicamente como la dramatización de una acción ficticia sino incluso como instrumento crítico y estéticamente comunicativo. El vínculo de *Farsa del amor comprado* con la corriente pirandelliana del arte dramático puede extenderse al llamado teatro de vanguardia que emerge durante la primera mitad de nuestra centuria. Este movimiento artístico es un evidente ejemplo en la historia literaria donde la preocupación y el desarrollo del arte como tema cobra importantes dimensiones. Valle-Inclán, Pirandello, Jacinto Grau, el ruso Nicolás Evréinoff, Azorín, García Lorca, son ejemplos de dramaturgos que indagan, por medio de sus obras, en la constitución del arte y toman la mirada hacia la interioridad de éste.¹⁰ El drama de Sánchez es precisamente la postulación de una poética o credo dramático que convierte al teatro, a la representación dramática misma, en temática de la obra. No planteamos con esto una problemática de la intención ni afirmamos que Sánchez ha escrito un tratado teórico para reducir a esquemas la forma teatral. Más bien, intentamos incorporar el aspecto teórico-artístico de la farsa a la ya aludida preocupación social.

Como parte del esquema estructural, la dimensión metateatral se revela en un doble nivel: por un lado el desarrollo de una acción dramática dentro de otra acción dramática; y por otro el drama como expresión artística que se mira a sí misma. Son ambos recursos de un esquema que sugiere que se trata de piezas teatrales sobre la vida ya concebida como teatralizada (Abel, p. 60). Por ello, nuestra preocupación reside en los mencionados dramas internos donde la vida y el teatro siguen siendo de naturaleza ficcional. Desde el inicio de la farsa de Sánchez vemos la ruptura del arco proscénico con la súbita entrada, desde el público, de Pirulí Pulcinello y luego con la repartición por Arlequín y Pierrot de globos multicolores entre los asistentes. Una de las primeras acotaciones dice: "El telón comienza a descorrerse lentamente. Las luces están a medio encender. Los actores están sentados dando el último toque a su maquillaje" (I, pp. 9-10).¹¹ El drama, en un primer nivel, ya ha comenzado, pero no así los que están insertados en éste y que concebimos como un segundo y un tercer nivel de representación. Como

¹⁰ Algunas obras de los mencionados dramaturgos que siguen esta corriente autorreflexiva o de preocupación por el proceso creativo son *La marquesa Rosalinda* (1913) de Valle, *El señor de Pigmalión* (1921) de Grau, *The Chief Thing* (1921) de Evréinoff, *Comedia del arte* (1927) de Azorín y el *Retablillo de Don Cristóbal* (1931) de Lorca.

¹¹ Las citas textuales son extraídas por acto y número de página de *Farsa del amor comprado* (Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1976).

espectadores, no sólo presenciamos lo que hemos llamado el drama externo, sino que incluso participamos de un triple juego escénico. AL multiplicarse nuestra experiencia teatral nos convertimos en el público de esa tercera representación dramática (o segunda obra interna) en la que también somos espectadores. En esta alteración de las estructuras tradicionales donde el público es forzosamente incluido como tal en el acto representativo se desarrolla, a lo largo de toda la pieza, un juego sutil entre los mencionados dramas internos y el externo.

Esta técnica comienza su plena evolución cuando Colombina le dice a Pirulí que sustituya la obra que van a escenificar por *Romeo y Julieta*, y Pirulí responde: "Señorita, la función ha comenzado. Todo este público está esperando. Vuelva a su sitio" (I, p. 10). Y más adelante: "Señorita. ¿Cómo se atreve a detener la representación? La gente ha venido a ver la *Farsa del Amor Compradito*" (I, p. 11). La simultánea alusión tanto al drama externo como al tercer nivel de representación nos recuerda el inicio de *Seis personajes*, donde un grupo de actores ensaya "otra" obra de Pirandello, *El juego de las partes*, pieza que queda interrumpida por la entrada en escena de seis personajes que andan en busca de un autor.¹² En ambos casos hay un ataque directo a los creadores de los respectivos dramas (¿autoataque?), que en la obra de Sánchez se hace explícito en palabras de Colombina al rechazar ésta la representación de la *Farsa*: "Pero es una obra absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez. (...) Todo tiene su límite. El autor ha creado situaciones sin ton ni son, majaderías de todos los colores. (...) Si el niño tiene ganas de escribir, que ensucie las paredes de su casa, pero que deje el teatro tranquilo" (I, p. 11).¹³ El esquema de la metateatralidad va a repetirse a través de toda la farsa, pues constituye uno de los elementos artísticos más sobresalientes de la obra. La penetración recíproca de un drama en otro en una misma pieza pone en juego los distintos planos de ficción que se desarrollan en ésta. Por ejemplo, la frecuente interrupción del segundo drama interno provoca la transición de los personajes a su papel de actores, creando un tipo de subdiálogo que enfatiza los elementos de composición y representación:

La última línea ha sido dicha en dúo de voces por Quintina y Arlequín.

Quintina . - Esa línea es mía.

Arlequín. - Es un bocadillo que siempre me ha gustado.

Quintina. - Pero esa línea es de mi papel, y mi papel es mío.

No tengo por qué ceder mi parte a nadie.

.....

Colombina. - Eso no te da derecho a repetirla como un papagayo. El autor la escribió para Quintina. (III, p. 72)

¹² *Seis personajes en busca de un autor*, trad. Domingo Mosco (Buenos Aires: Ediciones del 80, 1980). En la "Introducción" de Pirandello que se incluye en esta edición, el propio autor señala en torno al aspecto metateatral en *Seis Personajes*: "El drama no consigue ser representado, precisamente porque falta el autor que ellos buscan; y se representa en cambio la comedia de la inútil tentativa, con todo aquello que ella tiene de trágico, por el solo hecho de que estos personajes han sido rechazados" (p. 28).

¹³ En *Seis personajes* el Director dice sobre el drama de Pirandello que pretende escenificar: "¡Ridículo! ¡Ridículo! ¿Qué quiere que haga yo si de Francia hace tiempo no nos llega una buena comedia y nos vemos obligados a poner en escena comedias de Pirandello, que no sé quién las entiende, hechas de tal modo que ni los actores ni, los críticos, ni el público quedan satisfechos?" (pp. 47-48).

La justificación de este énfasis en los niveles internos (por ende ficcionales) del drama la encontramos expresada en el siguiente comentario de Keir Elam: "The dramatic world can be extended to include the 'author', the 'audience' and even the 'theatre'; but these remain 'possible' surrogates, not the 'actual' referents as such..."¹⁴ En esta particular circunstancia el drama externo sólo nos interesa en tanto es invadido por las estructuras teatrales de las piezas internas, poniendo de relieve el carácter conflictivo de ambos mundos.

La dimensión autorreflexiva de *Farsa del amor comprado* queda claramente ejemplificada en el primer parlamento de Pirulí, pues en él Pulcinello llega a la esencia del teatro. Cuando dice: "Es cuestión de soñar" (I, p. 9), queda planteado ese complicado juego que problematiza la ambigua línea divisoria entre realidad vivida y realidad inventada.¹⁵ Lionel Abel considera fundamental para su noción de metateatralidad la idea de que la vida es un sueño y el mundo es un escenario, y añade que el elemento fantástico (imprescindible al metadrama) es aquello que encontramos como esencia de la realidad (p. 79). Nos conduce a un plano equívoco y ambiguo donde el teatro puede ser concebido como imitación de la vida o bien como sueño e ilusión.

El fenómeno teatral como expresión de la vida (de lo cotidiano) es, según Pirulí, "pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo" (I, p. 12). Aún ante esta fórmula de carácter mimético no podemos olvidar que el espacio físico desde el cual nos habla Pulcinello es un escenario. La propia obra hace consciente a ese espectador de los múltiples dramas, de su presencia ante un acto ficticio, ante una realidad inventada que es vista como tal, es decir, como espectáculo: "mis excelentes amigos que pagáis por ver mis chulerías (...)" (I, p. 8); "Los que no estén conformes pidan el dinero en la taquilla (...)" (III, p. 88). Los actores-personajes, conscientes de su propia teatralidad, participan de este confuso vaivén entre realidad vivida y realidad inventada:

Colombina. - A mí ni ji... No quiero actuar si no es de heroína trágica.

Colombina estira el cuello como una garza herida y va a salir en pose de primadona absoluta. (...)

Quintina. - Colombina, piensa qué vas a hacer, imaginas lo triste que te has de sentir. Ni siquiera podrás soñar que eres otra.

Colombina. - Es cierto, muy cierto, tengo que mentir para poder vivir. (...) (I, p. 13)

Al final del drama estos mismos actores-personajes, aún cuando abogan por un desenlace donde triunfe el sueño y la ilusión, lo hacen utilizando esquemas humanos y del mundo no artístico como lo es la justicia: "Desde el principio fue un personaje bueno" (III, p. 104), y la lealtad: "El General y Colombina tenían compromiso. (...) Y los pactos se cumplen" (III, p. 104-05). La visión del teatro como

¹⁴ *The Semiotics of Theatre and Drama* (Nueva York: Methuen, 1980), p. 110.

¹⁵ Cf. John W. Kronik, "Usigli's *El gesticulador* and the Fiction of Truth", *Latin American Theatre Review*, 11, No. 1 (1977), 6. Kronik señala que en varios dramas de Usigli se replantea el dilema de esta incierta línea divisoria que separa la realidad vivida de la inventada.

imitación de la vida penetra en ese mundo de ensueño, de teatralidad e ilusión, que es creado en el proceso mismo de la representación. Por ello, la imitación de la vida, dentro de un marco dramático, no es sino una expresión de la ficcionalidad artística.

El acto teatral, concebido como sueño e ilusión, sólo necesita de la magia de la poesía y de la sumisión del espectador ante la representación para crear ese mundo de irrealidad. "El teatro", señala Colombina, "es el sueño del ser. Es el escape hacia lo que se desea pero no se tiene" (I, p. 12). Únicamente en este mundo ilusorio e irreal es posible que los cajones de madera de pichipén se conviertan en butacas Luis XV y que las mazorcas de maíz representen cabellos de oro. Para lograrlo, como señalamos, "es cuestión de soñar". O como dice el propio Pirulí: "Mirad, señorotones respingados, lo que puede hacer la magia de la poesía. Mirad cómo tiemblan esas cortinas que más que cortinas podrían ser doncellas encantadas a través de la mirada del sueño (I, p. 9). Otro ejemplo de los múltiples niveles de ficción es cuando, una vez rebelados los actores, Quintina y Madame intentan sujetar a Pirulí para sacarlo de escena, y en su euforia éste les grita, "Suéltense rameritas" (III, p. 107). Pirulí Pulcinello ha perdido toda conciencia de que él también está haciendo teatro. Ha olvidado que tanto Quintina como Madame representan, en el drama que él dirige, papeles de rameritas, lo que no implica que lo fueran.

El efecto que expresa la obra de Sánchez en el conflicto o, más bien, juego entre vida y teatro culmina en una particular visión estética y teórica del acto teatral que, en este caso, alude al drama externo y a la relación drama-espetador. El concepto de metateatralidad, nos dice Susan Wittig en su ensayo "Toward a Semiotic Theory of Drama", "focuses our attention on *how* the drama comes to have meaning, rather than on *what* it means —on the production of signification, rather than on significance itself".¹⁶ Y señala en torno a esta técnica del drama dentro del drama: "The reduction of the dramatic situation to a framed, refracted miniature of itself calls the audience's attention immediately to the stage (...); to the theatricality, rather than to the reality of the play; and ultimately, as Abel asserts, to the artifice of life, to the world as a 'projection of human consciousness'" (p. 451). Podemos añadir que ese acto de conscientización del público provoca una nueva relación entre éste y el drama representado. En el instante en que el espectador despierta al hecho teatral como ficción, queda acorralado por su propia conciencia de la artificiosidad del acto y por su incapacidad de actuar o defenderse contra ello. "Vamos al drama, a lo doloroso...", es la invitación que le extiende Pirulí el público, pues el teatro, al igual que la vida, es aquello "que duele siendo dulce y siendo dulce duele" (I, pp. 8-9). La constante confusión entre los elementos de la realidad y los del mundo teatral es lo que estimula la disolución parcial de las fronteras entre vida y literatura. Es, pues, como dice Pirulí, "el arte nuevo de la risa y el llanto, en que ustedes, los que miran, y nosotros, los que hablamos la magia, hacemos una ronda larga para cantar y reír" (I, p. 9).

Farsa del amor compradito está inscrita dentro de los confines de la "Commedia dell'arte" y revive el espíritu de esta forma teatral tanto en la caracterización estereotipada de sus personajes como en la plasmación de una forma ya co-

¹⁶ *Educational Theatre Journal*, 26, No. 4 (1974), 453.

dificada de arte. La utilización de estructuras y formas de la comedia italiana (la farsa, el vodevil) nos remite a las raíces del teatro, a una concepción de éste como puro entretenimiento. El actor se convirtió en el autor del personaje y tuvo, además, la oportunidad de desarrollarse dentro de una expresión artística que dependía casi totalmente de la improvisación.¹⁷ Pero Sánchez, a pesar de utilizar evidentes estructuras de la "Commedia dell'arte", las manipula dentro de una técnica contemporánea, distanciándola de la incompleta fórmula del arte como entretenimiento. Esta forma de expresión que funde el aspecto temático de la comedia italiana con el formal de la obra moderna tiene mayor profundidad filosófica y sugiere un desarrollo artístico más complejo. El drama, al participar de este esquema teatral, plantea una relación problemática entre autor y actor-personaje donde este último es sometido al capricho del director de la compañía. El "corago" no solamente representa las posturas artísticas del autor, sino que incluso logra intervenir en la representación dramática. Los actores, a su vez, intentan romper con las ataduras impuestas por Pirulí Pulcinello que encarna la voz del poeta. La "actriz" que representa el papel de Colombina es la primera en rebelarse, en un principio contra la obra, es decir, contra *Farsa del amor compradito* (¿cómo segundo drama interno?), y luego contra las fallas e inconsistencias de ésta. Al final del drama el resto de los actores se solidarizan con la idea de Colombina de crear su propio desenlace y no aceptan someterse a lo impuesto por el autor y el director. El contraste entre las identidades o máscaras fijas de los personajes de la "Commedia dell'arte" y el desdoblamiento de los actores-personajes del drama demuestra la mayor dimensionalidad de estos últimos.

Un ejemplo de las múltiples máscaras de los personajes lo encontramos cuando Colombina abandona la representación y Pirulí se ve obligado a tomar el papel de ésta: "Un libreto, Quintina. Aflutaré la voz y me convertiré en una graciosa Eva... Querido público... una desgracia tras bastidores nos obliga a alterar el reparto. El papel de Colombina será interpretado por este señor aquí parado (III, p. 88). Pero el desdoblamiento va un paso más adelante y se metaforiza en el propio diálogo entre Arlequín y el Pulcinello transformado. En éste se recrea el cuento de la Caperucita Roja en la parte en que el Lobo se disfraza de abuelita para engañar a la niña. La idea del engaño caracteriza tanto el diálogo entre actor y director, como el que éstos improvisan en su papel de personajes. En dichos diálogos se pone de manifiesto la naturaleza ficticia del acto que ejecutan; por un lado se hacen visibles las estructuras que rigen los códigos de actuación donde unos seres se transforman súbitamente en otros; y por otro, se hace explícita la posibilidad de las múltiples máscaras teatrales. Recordemos la ya citada frase donde Quintina le dice a Colombina, cuando ésta última pretende dejar la representación: "imaginas lo triste que te has de sentir. Ni siquiera podrás soñar que eres otra" (I, p. 13). Pero al regresar Colombina al escenario, lo hace no ya como personaje sino como actriz. Como tal, Pirulí le recrimina su ausencia: "sus deberes le exigen estar bajo el foco de ocho a diez. Luego puede leer libros... pregonar la superioridad de tal o cual autor y asistir al caculeo social. (...) Y si insiste en ser una artista indisciplinada la echaré a la calle" (III, p. 90). Los personajes pasan instantáneamente al llamado

¹⁷ María de la Luz Uribe, *La comedia del arte* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, s.r.), pp. 7, 33.

segundo drama interno, donde Colombina no es actriz sino personaje y del cual Pulcinello es director y no actor.

La presencia en la obra moderna de fórmulas teatrales y de personajes de la farsa italiana tiene el efecto de trazar una línea que va de los elementos primarios del teatro hasta su actual desarrollo. El drama pretende dirigir la mirada del receptor hacia variadas posibilidades creativas, teniendo precisamente como punto de partida una expresión teatral fija, reducible a esquemas, como lo es la "Commedia dell'arte". En este caso, el drama moderno se nutre de la producción de un momento particular en la historia del teatro creando de antemano un ambiente reconocible, incluso para el público menos informado, que permite al dramaturgo partir de una estructura ya codificada. Vemos cómo Sánchez, a pesar de construir su obra bajo la influencia de la "Commedia dell'arte," no está atado a ella ya que la utiliza únicamente como medio y nunca como fin.

Sánchez, en su preocupación por las concepciones teóricas del teatro (teoría del acto creativo, de la inspiración, de la composición, de la escenificación de lo creado), no puede pasar por alto la noción de la literatura como escritura. El lenguaje, al convertirse en objeto del discurso dramático (función metalingüística), tiene el efecto de atraer la atención del público a los aspectos pragmáticos, estructurales y estilísticos de la farsa (cf. Elam, p. 156). Arlequín crea un poema que se pierde por no ser copiado en el instante de articularlo: "Mi poesía hermoa se ha quedado en el aire. Un poemita corto y mío está en el viento. (...) Quiero mi poema" (II, p. 57). La escritura se hace necesaria en el proceso creador, y sólo es posible la recuperación de la literatura mediante la escritura. La conciencia de esta dimensión resalta la visión complementaria que el autor posee del drama, que se caracteriza por el replanteamiento de la polémica entre los valores de la actividad literaria y los del arte representativo. Aún cuando reconocemos que el texto escrito, como tal, no se constituye en teatro, no es menos cierto que ese mismo texto desempeña un papel determinante en la estructura general de la producción teatral. Elam, al llegar a las conclusiones finales de su aludido libro, postula la recíproca influencia entre lo que él llama texto escrito y texto representado (p. 209). En esta estructura dialéctica cada uno va a modificar la génesis y el desarrollo del otro, creando entre ellos una significativa relación "intertextual". La radicalización de este concepto la encontramos ya en *Seis personajes*, donde el drama que éstos escenifican va a ser escrito a partir de su representación. El Director, en su diálogo con el Apuntador, le pide a éste que siga las escenas a medida que vayan siendo representadas por los seis personajes y que trate de transcribir por lo menos las más destacadas. Luego se dirige a los actores diciendo: "¡Nada! Oír y mirar, por ahora. Después cada uno tendrá su parte escrita" (*Seis personajes*, p. 77). Pirandello dramatiza esos puntos de contacto entre el texto escrito y el texto representado sugiriendo que ninguno tiene prioridad sobre el otro.

En torno a la estructura de creación encontramos en *Farsa del amor comprado* una serie de comentarios sobre el estilo y la tradición poética. Estos nos remiten tanto a los mencionados esquemas de composición de la "Commedia dell'arte": "Vuelva la farsa a los cómicos antiguos, quede el estilo para los mismos del medioevo" (I, p. 9), como al rechazo de una tradicional forma de expresión artística

alambicada y llena de retórica (cf. III, p. 64). Por ello, el propio Arlequín señala: "Ahora soy el poeta de lo flácido (sic), lo feo... Soy toda una escuela estética" (III, p. 81). Forma parte de esta misma preocupación lo que nos dice cómicamente Pirulí Pulcinello en torno al acto de inspiración y de creación: "Soy el arqueólogo del intelecto. Con sólo sacudir tres veces la sesera, se enciende una luz en el fondo de mi materia gris y encuentro un asunto para todos los gustos" (I, p. 8). Este proceso de simplificación sugiere la parodización de ambos actos, a la vez que comenta sobre la arbitrariedad del momento de creación. A partir de tal arbitrariedad surge en el drama interno el continuo ataque de los actores-personajes hacia la figura del autor y se justifica la postura negativa que los primeros toman en relación al desenlace del drama. Aún así, nos quedaría por resolver en la pieza de Sánchez el contraste que surge cuando concebimos la inspiración poética como ilimitada, sin barreras temporales ni físicas, mientras que tanto la representación escénica como el texto escrito están sometidos a estructuras temporales, físicas y formales.

Farsa del amor comprado es, entre otras cosas, un instrumento de expresión estética donde se pone de relieve, según la frase de Ortega y Gasset, "la ficción misma como tal ficción."¹⁸ Es un drama que metaforiza e investiga desde una perspectiva teórico-literaria la naturaleza del teatro. Pero en la obra tiene lugar no únicamente una postulación de lo teórico, sino una clara y más significativa ejecución de la teoría. Se postula, además, una concepción del arte como juego, pero un juego que tiene ciertas reglas a descifrar.¹⁹ Este encuentra su realización en la conjunción del arte literario y del representativo haciendo evidentes las estructuras internas de cada uno de ellos. Como parte de la vertiente autorreflexiva, el drama de Sánchez celebra y a la vez tematiza el objeto teatral. Al vincular *Farsa del amor comprado* con el desarrollo de un arte que se enfrenta con su propia esencia y que dramatiza el proceso creativo, colocamos el drama en un marco teatral de carácter universalista. El aludido efecto que las circunstancias políticas y sociales han tenido sobre la producción literaria puertorriqueña ha forzado a sus cultivadores a transgredir conscientemente, como señalamos en el caso de *La pasión según Antígona Pérez*, la singularidad temática. En *Farsa del amor comprado* las propias estructuras formales y dramáticas, junto al desarrollo temático, estimulan un tipo de análisis donde se pone en juego los elementos constitutivos que definen el acto teatral. En torno a uno de estos elementos, es decir, sobre la comunicación entre obra y receptor nos dice Jane P. Tompkins en su ensayo "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response": "When the literary work is conceived

¹⁸ Esta frase de José Ortega y Gasset de *La deshumanización del arte*, 11ma. ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1976), p. 50, forma parte de sus comentarios sobre el citado drama de Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*.

¹⁹ La concepción del elemento lúdico con frecuencia queda metaforizado en el abundante uso de canciones del folklore hispánico, características de los juegos de niños, que Sánchez transforma a su gusto: "Doña Ana no está aquí", "Naranja dulce", "Mambrú se fue a la guerra", etc.:

Colombina. - (...) Tía, ¿qué fue de mi papá?

Quintina. - Tu papá se fue a la guerra
montado en una perra.

Colombina. - ¿Y mi mamá?

Quintina. - Tu mamá se fue a Sevilla
montada en una silla. (II, p. 45)

as an object of interpretation, response will be understood as a way of arriving at meaning, and not as a form of political or moral behavior.”²⁰

En *Farsa del amor comprado*, tras ese mundo de aparente sencillez encarnado en una trama que gira alrededor de un conflicto entre enamorados, subyace un mundo poético y una poética del teatro. Este intenta describir la realidad y la naturaleza del teatro como incorporación de códigos literarios y representativos, y como parte del evidente juego entre vida y teatro donde se reinterpreta, y a la vez se disuelve dramáticamente, la frontera que divide la realidad de la ficción.

Priscilla Meléndez
Cornell University

²⁰ En *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), p. 206.