



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El proceso de inversión de la condición de subalternidad en *Los bufones* de Juan Ríos

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica
que presenta la

Bachillera

KATIA MARIELA YOZA MITSUISHI

ASESOR: DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ GARRIDO

LIMA, JUNIO DEL 2013

Resumen

La presente tesis tiene como objeto de análisis el drama *Los bufones* de Juan Ríos, obra cuya particularidad es tener como protagonistas a los bufones y enanos de la corte de Felipe IV retratados por Velázquez. En esta obra, se enfrentan dos perspectivas de la vida: la de los bufones y la del rey. La primera se presenta como análoga al teatro, pues comparte con este el carácter dinámico, y se confronta con la del rey, la cual, a su vez, pretende encontrar correspondencia en la estaticidad propia de cierta pintura de corte. Mediante recursos teatrales y metateatrales, los bufones imponen su perspectiva al rey obligándolo a actuar y a jugar con los roles teatrales. De esa manera, se reflexiona sobre los límites y alcances del teatro. Ríos desarrolla una idea que se encontraba potencialmente ya en los retratos de los bufones elaborados por Velázquez, pues en ellos la subalternidad de sus modelos permitió al pintor experimentar con libertad en el empleo de técnicas pictóricas adecuadas para indagar sobre la psicología del personaje y, de este modo, representarlo como expresión de la dignidad humana. Por otro lado, los bufones enseñan al rey la necesidad de aceptar la muerte. Mediante ello, finalmente consolidan la inversión de su condición de subalternidad inicial.

Índice de contenidos

Índice de contenidos	1
Lista de ilustraciones	3
Introducción	4
1.1 Estado de la cuestión de la obra de Juan Ríos	4
1.2 Los bufones	9
1.2.1 Primera versión de <i>Los bufones</i>	11
1.2.2 La puesta en escena de <i>Los bufones</i>	12
1.3 Tema e hipótesis de esta investigación.....	14
1.4 Marco teórico	15
1.5 Esquema y contenido	19
Capítulo 1	
La construcción de la obra a partir de los retratos velazqueños	21
2.1 Análisis de la construcción de la obra en relación con el contexto histórico	22
2.2 La construcción de la obra sobre la base del arte velazqueño	24
2.2.1 La recepción de la obra de Velázquez y el giro de Ríos	25
2.2.2 Los retratos psicológicos en contraste con los retratos reales	29
2.3 Los retratos de bufones y los personajes de la obra	31
2.4 La relación entre pintura y teatro	43
2.4.1 La relación entre pintura y teatro en el contexto del Barroco	45
2.4.2 La relación entre pintura y teatro en la época contemporánea	46
Capítulo 2	
La estrategia de agencia de los bufones ante el rey: la vida como teatro	48
3.1 La perspectiva del rey	48
3.2 La perspectiva de los bufones: la vida como teatro.....	51
3.3 Los bufones como subalternos	52
3.4 El proceso de la enseñanza de la vida como teatro	61
3.4.1 El rey es forzado a representar un caballo.....	61
3.4.2 Los bufones actúan como si fuesen a matar al rey	64
3.4.3 El rey ofrece su trono a los bufones	68
3.5 La estrategia de agencia de los bufones	71
Capítulo 3	
La enseñanza de los bufones de su perspectiva de la vida: la asimilación de la muerte	80
4.1 La necesaria aceptación de la muerte	80

4.1.1 El gobierno de los bufones sobre la muerte	82
4.1.2 La muerte de la reina y el reconocimiento del bufón como igual	87
4.2 Reafirmación final de la dignidad humana a través de los bufones	92
4.3 Perspectiva central: refuerzo de la perspectiva de los bufones	96
Conclusiones	99
Bibliografía.....	103
Anexos.....	108



Lista de ilustraciones

Anexo 1: Pinturas de Velázquez

- Figura 1: Felipe IV (1623-1627)
- Figura 2: Felipe IV (1656)
- Figura 3: Felipe IV Retrato en Fraga (1644)
- Figura 4: *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631)
- Figura 5: *El príncipe Baltasar Carlos en las caballerizas reales* (1636)
- Figura 6: Bufón “Barbarroja” (don Cristóbal Castañeda y Pernía) (¿1636?)
- Figura 7: Bufón "Don Juan de Austria"
- Figura 8: Bufón don Diego de Acedo “El Primo” (¿1644?)
- Figura 9: Bufón don Sebastián de Morra
- Figura 10: Bobo de Coria (Bufón Calabacillas llamado erróneamente "Bobo de Coria") (¿1635-1639?)
- Figura 11: El Niño de Vallecas (Francisco Lezcano “El Vizcaíno”) (1635-1645)
- Figura 12: *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* (1634)
- Figura 13: Isabel de Borbón (1632)
- Figura 14: Retrato ecuestre de Isabel de Borbón (1635-1636)

Anexo 2: La puesta en escena

- Recortes de periódicos
- Fotografías de escenas de la representación
- Programa de mano

Introducción

1.1 Estado de la cuestión de la obra de Juan Ríos

Juan Ríos (Lima, 1914 - 1991) fue un poeta y dramaturgo peruano cuya producción literaria se concentra a mediados del siglo XX. Según la biografía elaborada por Alberto Tauro, Ríos ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Católica, donde continuó estudios hasta que en 1934 viajó a España para cursar Economía Política en la Universidad de Madrid. Abandonó estos estudios para regresar al Perú; sin embargo, al estallar la Guerra Civil Española en 1936, se incorporó a las milicias movilizadas por el gobierno republicano y combatió en las sierras de Guadarrama. Luego, viajó a París e intentó proseguir sus estudios en La Sorbona, aunque no lo logró. Regresó al Perú, viajó entre Estados Unidos y Europa, fue corresponsal de guerra en Madrid y permaneció en París un tiempo. Desde 1940, se estableció definitivamente en Lima y se dedicó a su tarea literaria (Tauro 1799).

La poesía ocupa una parte importante en su obra y mereció con ella un significativo reconocimiento.¹ Si bien Ríos ganó dos premios nacionales de poesía (caso excepcional al repetir el galardón un mismo poeta) por *Cinco Poemas a la Agonía* (1948) y *Cinco Cantos al Destino del Hombre* (1953), mucha de su obra poética permanece inédita.

Incluido siempre en los manuales de literatura peruana, Juan Ríos es considerado por la crítica como uno de los dramaturgos peruanos más importantes del siglo XX.² Se suele destacar su búsqueda de renovación del teatro, su persistencia en la escritura dramática y su intensidad y calidad. No sin razón, pues, fue galardonado en cinco oportunidades -en un lapso de quince años- con el premio nacional de teatro con las obras

¹ Xavier Abril, al prologar la antología de la poesía de Ríos aparecida en el año 1981, dice: “No será tarea fácil para mí la de presentar esta obra antológica del notable poeta y dramaturgo Juan Ríos, cuya alta categoría en uno y otro aspecto, el de la lírica y la del teatro, es conocida y estimada como se merece por cuantos han tenido que ver con su creación múltiple (...)” (Ríos, *Primera antología poética* 15).

² Augusto Tamayo Vargas resalta la obra de Ríos dentro de la dramaturgia hispanoamericana y enfatiza su particularidad: “(...) Juan Ríos es un dramaturgo que ostenta una línea muy propia y un vasto trabajo cumplido que le asegura un puesto en la dramática hispanoamericana de este siglo” (851). Asimismo, César Toro Montalvo afirma enfáticamente: “Es el primer dramaturgo contemporáneo que escribió con periodicidad teatro excelente” (1066). De manera similar, Estuardo Núñez rescata de Juan Ríos el “mérito de haber creado la inquietud por formas nuevas de teatro” (287). Y, finalmente, dice Alberto Tauro: “Su obra denota una extraordinaria intensidad, y, sostenida por un profundo conocimiento de las literaturas clásicas, revela un angustiado seguimiento de las tensiones contemporáneas” (1799).

Don Quijote (1946), *La selva* (1950), *Ayar Manko* (1952), *El mar* (1954) y *Los desesperados* (1960). Por todo lo dicho, es considerado, junto con Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne y Percy Gibson Parra, como uno de los dramaturgos que revitalizó la producción teatral en el Perú a mediados del siglo XX, específicamente entre 1946 (año del estreno de *Esa luna que empieza* de Gibson y *Amor, gran laberinto* de Salazar Bondy) y 1970, tras la muerte de Salazar Bondy y el alejamiento del teatro por parte de Ríos.

Contrasta con lo anteriormente mencionado la insuficiencia de estudios sobre la obra de Ríos.³ Robert Morris, uno de los críticos que ha trabajado el teatro peruano del siglo XX, en un artículo del año 1974, llama la atención sobre la falta de estudios respecto de la obra de Ríos, al cual identifica como “one of the unrecognized patriarchs of the contemporary Peruvian theatre”⁴. El estudio de la obra de Ríos es, por todo lo visto, necesario dentro de la historia del teatro peruano contemporáneo, ya que significa un paso en la fundamental, aunque relegada, tarea de valoración del teatro peruano contemporáneo. Una nueva aproximación crítica sobre su obra contribuirá no solo a rescatar una de las épocas más fructíferas dentro de producción teatral peruana, sino también, y sobre todo, a resaltar la destacada participación de Juan Ríos en la formación del teatro peruano contemporáneo.

En su momento, el teatro de Ríos tuvo una difusión notable y la escenificación de su obra traspasó incluso las fronteras nacionales. *Don Quijote* fue representado exitosamente en España y *Ayar Manko* en diferentes países de Hispanoamérica (Morris 93, Tamayo 850).⁵ Una razón por la cual el teatro de Juan Ríos se abrió paso más allá del Perú radica en el hecho de que tiene como característica esencial la superación de las restricciones del teatro localista al proponer temas universales como la vida, la muerte, el

³ Los únicos estudios específicos sobre la obra de Ríos que he hallado son el estudio de Morris y el artículo de Luna Escudero, fuera de las rápidas menciones a su obra en los manuales de literatura peruana citados.

⁴ Afirma Morris: “It is unfortunate that Juan Ríos has not presented any new plays since 1960. Nonetheless, his production is to be recognized as an important stimulus to the theatrical renaissance in Peru which began a little more than twenty-five years ago. Ríos is an eclectic who blends poetic, heroic, American, and even philosophical elements to produce a drama which surmounts the obstacles of national interests which have restricted so many of his compatriots (...)” (93)

⁵ “His initial creation as a dramatist, *Don Quijote*, for example, has been successful in Spain, and *Ayar Manko* is known in several Hispanic American countries” (93). Respecto de *Don Quijote*, dice Augusto Tamayo Vargas: “Aquella obra de Juan Ríos ha merecido el galardón de verse representada en España, dentro de una afirmación internacional de su valor dramático” (850).

heroísmo, la agonía y la desigualdad social, entre otros (Morris 86). En el Perú, la mayoría de sus obras fueron representadas con éxito cerca de la fecha de su escritura⁶ o, en el caso de *Los bufones*, de su publicación. No obstante, hay que tener en cuenta que la obra de Ríos no es fácil de representar: “It should be mentioned, also, that his works are accompanied by complete, and sometimes demanding, set directions” (94)

Ríos busca transmitir en su obra la universalidad de la condición humana, para lo cual se vale de figuras literarias como Don Quijote, así como de personajes míticos como Ayar Manko. Destaca la recreación de motivos históricos y personajes literarios que muestra la intención del autor de dirigirse a los lectores y espectadores del siglo XX. Al respecto, Hesse afirma lo siguiente:

Los personajes principales de la obra, como ocurría en *Don Quijote*, parecen hablar y reaccionar en algunos momentos con mentalidad de hombres de nuestra época. Sus problemas son casi los nuestros, y por eso sentimos más intensamente el drama que los envuelve. La obra alcanza de este modo dimensiones humanas y universales, en lugar de convertirse en una seca reconstrucción arqueológica (17).

Podríamos mantener esta cita para entender el sentido de la valoración de *Los bufones*, obra en la cual se utilizan también motivos de siglos pasados, pero con una actualidad que se dirige a la realidad del lector o espectador contemporáneo. La universalidad temática, pues, es común en la obra de Ríos, por lo cual esta se mantiene siempre actual. Y ello no es sino un motivo más para señalar la importancia de la revaloración de su obra.

Una de las obras más conocidas de Ríos, incluida en antologías prologadas por Aurelio Miró Quesada (1948) y José Hesse (1959 y 1963, en la segunda edición), es *Don Quijote*, tragedia en tres actos y seis estampas (o poema escénico [Hesse 7]) que data del año 1946 (reeditada en la recopilación de su teatro, en 1961). La reelaboración de don Quijote y de Sancho está marcada por el intercambio entre estos dos, es decir, por la *quijotización* de Sancho, así como la *sanchificación* del Quijote. Al final, mientras que el ensueño y la locura del Quijote se esfuman y se convence de la crudeza de la realidad, Sancho le increpa que salga a buscar a Dulcinea. Dice al respecto Miró Quesada: “Y

⁶ Acerca de la puesta en escena de la obra de Ríos, dice Ricardo Silva Santisteban: “Igual destino de publicación ha corrido su obra dramática, aunque gran parte de ella se estrenó con éxito cerca de la fecha de su escritura. Juan Ríos es uno de nuestros más prolíficos y persistentes dramaturgos.” (XXXI)

entonces -ahora sí a diferencia de la novela de Cervantes- el hidalgo manchego se incorpora, y en busca de nuevas ilusiones vuelve a coger su lanza y muere apoyado en ella, cantando su terrena letanía, porque su reino es de este mundo” (20).⁷

La lectura de *Don Quijote* nos sirve para establecer el lugar de *Los bufones* en la obra de Ríos. Ambas obras son reelaboraciones de personajes, ya sean literarios, pictóricos e históricos. Además, ambas están situadas imaginariamente en el contexto del Siglo de Oro, a diferencia de las demás obras de Ríos, que se inspiran en personajes de tragedias griegas como *La orestíada* o *Medea (El mar y La selva)*, así como en mitos andinos (*Ayar Manko*).⁸ Por otro lado, de manera semejante a *Los bufones*, hay también una dinámica entre dos perspectivas de la vida. Podríamos establecer como afines, en tanto idealistas, la de Felipe IV y la de Quijote y, por otro lado, la de Sancho y los bufones, en tanto realistas y propias de sujetos subordinados. En las dos obras está presente un tema frecuente en Ríos, que es el deseo de inmortalidad, así como el inevitable regreso a la nada, el “dust to dust theme”, como refiere Morris (82). Sin embargo, la gran diferencia radica en que don Quijote es un héroe, mientras que el rey de *Los bufones* no posee esa categoría. Más bien son los bufones quienes ejemplifican al sujeto universal: el “Hombre”. Tanto el Quijote como los bufones reivindican la dignidad humana ante la muerte y la realidad frente a la idealidad, pues recordemos que *Don Quijote* acaba con la afirmación de su reino en este mundo, lo cual es precisamente lo que marca su diferencia respecto del final de la obra cervantina.

Otra obra destacada dentro de la producción dramática de Juan Ríos es *Ayar Manko* (1952). Al igual que *Don Quijote*, mereció el Premio Nacional de Teatro.⁹ Hesse afirma lo

⁷ Según Hesse, las letanías que pronuncia don Quijote antes de morir, las cuales empiezan con la frase “Bienaventurados los que...”, significan la fe en el porvenir y en la sociedad y muestra una redirección de la obra hacia el contexto en el cual escribe el autor: “De este modo la acción parece trasladarse espiritualmente a los tiempos actuales y las palabras de Don Quijote suenan como si fueran dirigidas a los hombres de hoy” (17). Acerca de esta obra, Miró Quesada afirma que los símbolos presentes en esta pieza, lejos de convertirla en un “repertorio de convencionales arquetipos”, más bien afirman los perfiles humanos (17).

⁸ Dice Ríos acerca de la inspiración de sus obras: “En *El mar, El fuego, El dorado* y *La Selva*, he intentado trasplantar, al Perú o a Iberoamérica, *La orestíada* y los mitos de Prometeo, Edipo y Medea. Compuse *El reino sobre las tumbas* inspirándome muy libremente en las páginas de *La rama dorada* en que Sir James Frazer comenta la sucesión, por homicidio ritual, del Sacerdote-Rey del templo de Diana en el bosque de Nemi. *Ayar Manko* trata de la legendaria fundación del Imperio de los Incas” (Forgues 47).

⁹ Hesse resalta las cualidades de esta obra: “Perfectamente construida, *Ayar Manko* sirve ella sola para acreditar a Juan Ríos como un gran dramaturgo capaz de dominar todos los difíciles secretos de la técnica teatral.” (18)

siguiente:

Para la más justa ambientación de la obra se ha servido Ríos no solo de obras de los cronistas de Indias, sobre todo de la *Historia general y natural de Indias, Islas y Tierra Firme*, de Gonzalo Fernández de Oviedo; la *Historia de los Incas*, de Pedro Sarmiento de Gamboa, y los *Comentarios reales de los Incas*, del Inca Garcilaso, sino también de la *Historia de América*, de Luis Alberto Sánchez, y las *Fábulas y ritos de los Incas*, de Cristóbal de Molina (18).

La cita demuestra que Ríos se documentaba ampliamente y a partir de una diversidad de fuentes al elaborar una obra, lo cual será evidente también en *Los bufones*, pues en los diálogos y acotaciones de esta pieza dramática hay referencias a elementos y datos históricos que delatan que el autor se informó y asimiló diversas fuentes en el proceso de escritura.

La mayor parte de la obra dramática de Ríos se encuentra en verso, lo cual revela su tendencia hacia el teatro poético, consecuente con su propia actividad como poeta. Las obras *Los desesperados* y *Los hijos de Abraham* son la excepción. En una entrevista con Roland Forgues, afirma lo siguiente respecto de las dos obras mencionadas: “El tema de la primera es, al mismo tiempo, la tragedia política de mi generación, y la de toda revolución prematura. La segunda, que no ha sido publicada ni puesta en escena, expone con evidente influencia de *Tótem y tabú* de Freud, un complejo caso de parricidio” (46). Y agrega a continuación: “No reniego de estas obras; pero en verdad prefiero el teatro considerado como ceremonia estética o litúrgica, al teatro psicológico o naturalista. No me interesa reproducir fielmente la realidad, sino transfigurarla poética y artísticamente” (46). En *Los bufones*, se demuestra esta intención, ya que el carácter histórico es superado por el afán trascendental de su obra de transformar la realidad artísticamente. Al autor, pues, le interesa menos mantenerse fiel a la historia, pese a su notable investigación previa, que recrear una época para profundizar en la capacidad del arte para demostrar la universalidad de la condición humana.

Ríos aboga por un teatro inspirado en “grandes mitos que expresan el inconsciente colectivo de la humanidad” (46). La mayoría de sus obras se inspira en mitos o modelos arquetípicos. Sin embargo, hay excepciones, como la obra que es objeto de este trabajo: “*Los bufones* constituye una excepción dentro de mi teatro poético. Su argumento no proviene de la mitología o la leyenda, sino de la impresión que me produjeron algunos

cuadros de Velázquez” (47). *Los bufones*, pues, constituye una obra especial dentro de los dramas de Juan Ríos, no solo porque se aleja de la inspiración en mitos, sino además porque toma como punto de partida para su construcción, ya no a la literatura, sino al arte de la pintura.

La búsqueda de la integración de las artes estaba ya presente en *Don Quijote*, pues en esa obra busca la “ilusión de un teatro total, cuya puesta en escena constituyera una síntesis dinámica de diversas artes: arquitectura, escultura, pintura, música y danza” (Forgues 40).¹⁰ Tal como dice Eduardo Hopkins en su entrada sobre Juan Ríos en el *Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina*: “Sus dramas involucran poesía y espectáculo. La música y la danza participan en la configuración de la acción” (4105). En *Don Quijote*, hay un intento por combinar el teatro con el ballet, pues es así como se describe el movimiento en la acotación inicial: “El texto de esta pieza es algo así como la música que sostiene la danza. Por lo tanto, el movimiento escénico debe alcanzar, en lo posible, una simbólica plasticidad de ballet” (Ríos, *Teatro* 9).¹¹ El teatro de Ríos, por lo tanto, está abierto desde su primera obra a otras formas de expresión artística, ya sea en la puesta en escena o como fuente de inspiración. Precisamente, con respecto a la relación de Ríos con la pintura, es importante señalar que fue autor del libro de crítica de arte *La pintura contemporánea en el Perú*, que data de 1946.¹²

1.2 Los bufones

La obra *Los bufones* toma como personajes a los bufones y enanos retratados por

¹⁰ Ríos tiene en claro una estética particular de lo que debe ser el teatro. Afirma: “El teatro puede llegar a ser una de las artes más bellas, puesto que en él se encierra la posibilidad de reunir las virtudes de las demás artes, como resultado tendríamos que la música estaría dada en el poema o texto literario subrayado por las inflexiones y matices de la voz; la escultura, por las actitudes plásticas del intérprete; la pintura, por el colorido del vestuario, la escenografía y las luces; la coreografía, por el desplazamiento armonioso de los actores”. Más adelante, el autor expresa su intención de aplicar ese tratamiento a sus obras. (Zegarra 33)

¹¹ Asimismo, dice Juan Ríos a Carmela Sotomayor: “Mi creación teatral no puede separarse de mi poesía. Del teatro me atrae algo que sea total, que sea una ceremonia donde entren todas las artes. El teatro debe tener movimientos estéticos; allí la música es fundamentalmente parecida a un ballet.” (24)

¹² En *La pintura contemporánea en el Perú*, Juan Ríos inicia su texto exponiendo su punto de vista sobre la pintura, la cual define como el arte que no copia la realidad, sino que la interpreta mediante el color y la línea (15). El libro está destinado a presentar a los principales pintores del Perú contemporáneo. A los datos biográficos de estos, añade su crítica respecto de sus obras artísticas. Así, según su opinión, la situación del arte pictórico en el Perú no es sino lamentable, al no existir un ambiente propicio en donde surjan escuelas “esencialmente peruanas de valor mundial” (18) que mantengan las enseñanzas del arte occidental. Desde su perspectiva, el indigenismo sería un intento fracasado al negar esto último.

Velázquez.¹³ Consta de un solo acto. Las acciones se sitúan en la corte de Felipe IV, en el contexto de la agonía de la reina Isabel, lo cual origina en el rey una preocupación sobre la muerte. Sus reflexiones le provocan un estado de enajenación, por lo que los cortesanos ordenan a los bufones que lo entretengan y lo hagan reír. Los bufones, si bien se describen inicialmente por su condición de gran subordinación, en tanto se limitan a cumplir su rol de entretener, desarrollarán a lo largo de la obra estrategias mediante las cuales irán más allá de esa función.

Acerca de *Los bufones*, debemos señalar, además de su especial lugar dentro de la producción dramática de Ríos por su inspiración pictórica en lugar de literaria, la acogida que ha tenido por críticos como Ricardo González Vigil (56) y Ricardo Silva Santisteban, quien incluye esta obra en su *Antología General del Teatro Peruano*. Este último afirma: “*Los bufones* es una de las piezas mejor construidas y más inspiradas de Juan Ríos con oportunos incisivos en que recurre a estrofas poéticas tradicionales que acentúan, más que el desarrollo dramático, la carga de la poesía de personajes devastados por el poder irresistible de la muerte” (XXXII). Estuardo Núñez, por su parte, destaca el contenido de intensa humanidad de esta obra (289). Asimismo, Robert Morris señala el carácter refrescante de la obra en tanto toma las pinturas de Velázquez como inspiración, además de ficcionalizar hechos históricos de manera exitosa en el drama al construir una relación dinámica entre el rey y el bufón (85).¹⁴

A pesar de este reconocimiento general, es escasa la bibliografía específica sobre la obra. No he hallado más que un artículo que analice con detenimiento esta pieza, además del breve análisis que le dedica Morris como parte de una visión panorámica del teatro de Ríos. María Elvira Luna Escudero, en un breve trabajo, analiza estructuralmente *Los bufones* con el objetivo de demostrar que se trata de una obra de corte existencialista. Sin

¹³ Los seis retratos de los bufones se encuentran actualmente en el Museo del Prado, en donde Ríos los observó en su viaje por España. Se ha establecido como la fecha de su ejecución el período comprendido entre los años 1632 y 1649 (Museo del Prado).

¹⁴ Morris dice: “Such a non-literary motivation is refreshing and points to Ríos' broad cultural background and inspiration. The manner in which the author has blended the Spanish inspiration with historical fact and his fictional portrayal of the King is particularly praiseworthy (...). There are no digressions or any displacement of the three traditional unities. It is the personal note which predominates, nonetheless, and the characterizations of Philip and Sebastian are outstanding for their spontaneity and for being more natural than artificial or dramatic (...) Perhaps the most rewarding feature of the play is found in the development of the principal characters' interrelationship.” (85-86)

embargo, se limita a enmarcar la obra dentro de esta línea de pensamiento. Su estudio excluye, pues, elementos cruciales para la comprensión de la obra, como la estrecha relación con las pinturas velazqueñas y el sentido de la reivindicación de la dignidad de los bufones. Es necesario, por lo tanto, un estudio que incluya estos aspectos como ejes de análisis ampliando los horizontes hacia nuevas perspectivas que no pierdan de vista lo que la obra misma contiene, para lo cual será fundamental utilizar una variedad de herramientas, como explicaré en el marco teórico.

1.2.1 Primera versión de *Los bufones*

Una primera versión de *Los bufones* data de septiembre de 1949, año en el que un fragmento de esta pieza fue publicado en la revista *Mercurio Peruano*. Se ofrece allí aproximadamente la mitad de la obra. Hay algunas variantes respecto de la versión completa, publicada en 1961 -aunque fechada en 1949 al final de la obra-, la cual forma parte de la edición que recopila la obra teatral de Juan Ríos.

En primer lugar, encontramos variantes escenográficas. La versión de 1949 sitúa las acciones en el mismo día, pero especifica que se trata del atardecer. Asimismo, la primera versión detalla el color gris de las paredes y alfombras, lo cual no está presente en la versión de 1961. Por otro lado, la primera incluye, entre los objetos escénicos, un rabel, que desaparece en la versión de 1961.

En segundo lugar, en cuanto al contenido, hay variantes relevantes en los diálogos y acciones. En la versión de 1949, cuando los bufones hablan de la reina, suelen referirse a ella utilizando la forma verbal en tiempo pasado. En la versión de 1961, en cambio, las formas verbales en presente acentúan la presencia simbólica de la reina, aún en agonía. Otra diferencia es que la primera versión construye mediante los diálogos una atmósfera más violenta. Los cortesanos que ordenan a los bufones a que hagan reír al rey son más enfáticos en su mandato, hasta el punto de amenazarlos con matarlos si no cumplen su rol, lo cual no ocurre en la otra versión. Además, en las acotaciones, se afirma que los bufones golpean al rey, mientras que, en la segunda versión, se expresa que solo simulan golpearlo.

Por otro lado, en cuanto al protagonismo de las acciones de los personajes, encontramos otra diferencia notable. En la última versión, el bufón don Sebastián de Morra adquiere mayor protagonismo, en contraste con los demás bufones. En la primera versión,

el Bobo de Coria es quien recibe al rey cuando este entra en escena, mientras que, en la publicación de 1961, es Sebastián quien ocupa ese lugar. Además, el Niño de Vallecas canta una canción tocando el rabel. Esta escena es suprimida en la segunda versión, con lo cual se refuerza el protagonismo de Sebastián.

A pesar de que solo contamos, aproximadamente, con la mitad de la obra, en el caso de la primera versión, es posible establecer algunas conclusiones respecto de las variantes encontradas entre esta y la versión de 1961. Las variantes son de diverso tipo, como hemos descrito líneas arriba. Estas demuestran no solo el afán perfeccionista del autor respecto de su obra en general, sino también el afinamiento de ciertos aspectos que buscan realzar el mensaje de *Los bufones*. Estas modificaciones, las más significativas, son las presentes en algunos diálogos y acciones. Así pues, resalta, en la segunda versión, la intención del autor de mantener la presencia simbólica de la reina, disminuir la carga de violencia y resaltar el protagonismo del bufón don Sebastián de Morra. Con lo primero, probablemente, se busca acentuar la emoción producida por la muerte de la reina que se anuncia al final, de modo que se crea un efecto más dramático. La disminución de la violencia puede tener como finalidad concentrar la atención en el protagonista, el bufón don Sebastián de Morra, al restar fuerza a las acciones de los demás personajes. De esa manera, la última versión busca desarrollar con mayor concentración las acciones del protagonista y, a partir de él, extender la capacidad de agencia de este bufón hacia los demás.

1.2.2 La puesta en escena de *Los bufones*

La obra *Los bufones* fue representada en 1962,¹⁵ en la Asociación de Artistas Aficionados, bajo la dirección de Ricardo Roca Rey, uno de los más reconocidos directores en el medio. Actuaron talentosos actores de la época: Luis Álvarez, Jorge Montoro, Ricardo Blume, Eddie Blume, Guillermo Torres Wendell, Augusto Aragón, Américo Valdez, Félix Quesada, Carlos Tuccio y Carlos Andrade. Eduardo Gastelú Macho se encargó de la escenografía, mientras que Rosa Graña del vestuario. Previamente a la puesta en escena, Manuel Solari Swayne, compañero de viaje de Ríos en España, presentó un

¹⁵ Todos estos datos sobre la puesta en escena de *Los bufones* provienen de una comunicación personal con la hija de Juan Ríos, Dulcinea Ríos, y del archivo periodístico de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) sobre la obra.

prólogo-ambientación en el cual exponía un ensayo suyo, introductorio a la vida y obra de Velázquez.¹⁶ Su exposición estuvo acompañada de la proyección de diapositivas de las pinturas velazqueñas y del análisis de algunas de ellas.¹⁷ Por otro lado, la AAA destinó un espacio para exponer reproducciones de los cuadros de Velázquez.

Su estreno, el 2 de mayo de 1962, generó muchas expectativas, como demuestran varios periódicos de la época.¹⁸ Según estas fuentes, la obra tuvo singular éxito, pues tanto la crítica como el público respondieron favorablemente.¹⁹ La dirección escénica fue muy alabada, ya que Roca Rey supo dotar a la obra de gran teatralidad aprovechando los recursos al máximo. Grandes elogios recibieron, asimismo, la escenografía, el vestuario y la iluminación, puesto que estos tres elementos se conjugaron para crear una atmósfera muy esmerada. Se recreaba, de esa manera, tanto el contexto histórico como también el arte velazqueño. Ello no habría sido posible sin el talento de los actores al personificar a los sujetos retratados. Así, en cuanto a las actuaciones, resaltó especialmente Luis Álvarez, quien hizo del bufón don Sebastián de Morra. En suma, en la puesta en escena, se logró que los actores representen, con gran calidad -y gracias a los recursos mencionados-, a los retratados por Velázquez como cuadros vivientes.

¹⁶ Manuel Solari Swayne, en la publicación de sus crónicas de viajes, dice sobre los retratados por Velázquez al recordar su visita al Museo del Prado: “¡Son tan humanos estos seres, están tan llenos de nosotros y nosotros tan llenos de ellos, que los tratamos con especial ternura. No sabemos si es por ello o por el agolpamiento de las sucesivas emociones recogidas en el museo —en las que se entremezclan la categórica artística, el recuerdo juvenil, la nostalgia, el ansia de volver a visitar el Museo— que una de nuestras rodillas se dobla y toca el suelo y que se nos humedecen los ojos y que no podemos decir nada, absolutamente nada a nuestro acompañante. Es nuestro saludo al Greco, a Velázquez, a Goya. Al alma de España. De esta España tremenda e inimitable que nos sacude por dentro hasta hacernos doler las entrañas.” (23)

¹⁷ Véase el programa de la puesta en escena de *Los bufones* incluido en los anexos.

¹⁸ *El Comercio, La Prensa, Última Hora, La Tribuna*, etc. El archivo de recortes periodísticos sobre las obras representadas en la AAA, que he podido consultar, no se encuentra debidamente ordenado ni codificado. Por esta razón, en muchos de los recortes, no es posible identificar la fecha, mientras que, en otros, ni siquiera es posible reconocer a qué diario pertenecen. Como anexos he colocado fotos tomados de recortes cuyas fechas de publicación o diario, lamentablemente, no he podido identificar por el momento.

¹⁹ *El Comercio*, el 4 de mayo de 1962, afirma: “La obra es de gran calidad e intenso impacto. Con una altura poética como pocas veces hemos escuchado en escenarios de nuestra capital, Ríos trata un profundo tema y lo hace prosperar hacia desenlaces dramáticos de muy eficaz teatralidad”. Líneas más adelante, se enfatiza lo siguiente: “Clima terrible, de lacerante belleza el creado en esta hermosa y fuerte obra que coloca a Juan Ríos en la primera fila de la dramaturgia peruana”. Por otro lado, *La prensa*, el 3 de mayo 1962, se refiere al estreno como a una “jornada verdaderamente triunfal” que se evidencia en la asistencia numerosa que abarrotaba el teatro, los interminables aplausos y los comentarios halagadores del público. Además, la asistencia fue siempre alta en la corta temporada de la obra, lo cual originó que se extendiese su representación unas semanas más.

1.3 Tema e hipótesis de esta investigación

En el presente trabajo, analizaré *Los bufones* concentrándome en el tema de la inversión de la subalternidad de estos personajes. Mi hipótesis es que, en esta obra, los bufones invierten su posición inicial de subalternidad, como mera fuente de entretenimiento, y logran imponerse como sujetos de igual valor frente al rey. Ello es logrado mediante la afirmación de su propia visión de la vida, que cuestiona y desplaza incluso la del monarca.

En la obra encontramos, en efecto, dos perspectivas de la vida que se enfrentan. Por un lado, se halla la perspectiva del rey, la cual interpretamos a través de una analogía entre la vida y su particular concepción de la pintura, entendida esta como forma de suspender el paso del tiempo y afirmar así la eternidad del poder.

Por el otro lado, está la de los bufones, cuyo concepto de la vida interpretamos a través de la analogía con el teatro. Así, la visión de los bufones de la existencia, en tanto se caracteriza por ser dinámica, se opone a la estática del rey. En el transcurso de la obra, los bufones, en efecto, le enseñan al rey su perspectiva de la vida activamente, mediante recursos teatrales y metateatrales. El rey es obligado por los bufones a participar como actor en sus representaciones con el propósito de que, al desidentificarse de su rol de rey, acepte el principio de que la vida es representación. De ese modo, al demostrar al rey que la identidad es relativa y performativa, los bufones relativizan la existencia y se distancian de su original condición subalterna.

Por otro lado, en la perspectiva de la vida como representación, la categoría temporal es fundamental. La asimilación del tiempo dentro de la perspectiva de la vida como representación implica no solo su dinamismo, sino también la necesaria aceptación del poder del tiempo, en tanto este conlleva la idea de la caducidad de lo existente. La angustia de Felipe IV ante la muerte es combatida gracias a la enseñanza de los bufones de su necesaria aceptación, al asimilar la relación dialéctica entre la vida y la muerte. Ello es realizado mediante metáforas y el diálogo constante con el rey. La enseñanza del significado de la muerte es, pues, inseparable de la enseñanza del poder igualatorio que esta posee respecto de la valoración de los hombres de diferentes clases sociales.

Por consiguiente, gracias a la enseñanza de la teatralidad de la vida y de las implicancias de la aceptación de la muerte, los bufones logran que el rey asimile esta

dinámica perspectiva de la vida. Mediante la utilización de recursos teatrales, los bufones consiguen invertir su inicial condición de subalternidad, de modo que la universalidad de la condición humana se impone frente a las diferencias sociales. Los bufones, de esa manera, se erigen como ejemplos de la dignidad humana.

Además, la imposición de la perspectiva de los bufones es reforzada por la reflexión del autor de la obra respecto de la pintura como representación teatral en potencia. Al elaborar una obra de teatro a partir de retratos velazqueños, el autor refuta la perspectiva del rey, que identifica la vida con la estaticidad ideal de la pintura, y reafirma la postura de los bufones. De ese modo, el arte de la pintura se torna sumamente dinámico y se resalta la teatralidad inherente incluso a lo que debería ser estático: los retratos. Asimismo, el autor demuestra que la pintura no está fuera del tiempo, sino dentro de él, por lo que abre las puertas al drama. Así, no solo critica la perspectiva del rey, sino también refuerza la postura de los bufones sobre la relatividad de la vida y reafirma su valoración como sujetos en la obra.

1.4 Marco teórico

De acuerdo con la hipótesis planteada, en *Los bufones*, están presentes dos perspectivas de la vida que se enfrentan: la del rey, análoga a su concepción de la pintura, y la de los bufones, análoga al teatro. Este enfrentamiento produce el conflicto dramático. Para comprender esto, seguiremos la idea de Jiri Veltrusky según la cual, en toda obra, los sujetos se esfuerzan para que su perspectiva se imponga frente a la de los otros sujetos que se oponen, constituyendo así un conflicto dramático que busca superar esta tensión (36).

El enfrentamiento de estas dos perspectivas, identificables cada una a partir de un arte, hará que sea necesario, en primer lugar, desarrollar la relación entre la pintura y el teatro, aspecto central en esta obra. Para ello, utilizaré como punto de partida la clasificación de las artes que ofrece Tadeusz Kowsan. Este autor presenta la pluralidad de puntos de vista que se han manejado en la clasificación de las artes, en donde las nociones de espacio y tiempo sirven como eje para dividir las artes en dos grandes grupos: las artes espaciales y las artes temporales. Así, mientras que en el primer grupo destaca la pintura, en el segundo, la literatura.

Esta división de las artes servirá para analizar la perspectiva del rey respecto de la

vida, pues esta resultaría análoga a su concepción de la pintura como arte perteneciente a la categoría de las artes espaciales. Sin embargo, siguiendo la concepción del autor de la obra respecto de la pintura, esta no puede ya atenerse a esta clasificación dicotómica, por lo cual será necesario ir más allá de este esquema. Así, teniendo en cuenta las características propias de la pintura de Velázquez, las nociones de clasificación general de las artes serán complementadas con los análisis de la crítica e historia del arte de José Ortega y Gasset, Carl Justi y Jonathan Brown, entre otros.

Por otro lado, la perspectiva de la vida que ofrecen los bufones, como mencionamos, resultaría análoga al teatro. Siguiendo la línea de la clasificación de las artes que presentamos, el teatro es considerado, tanto por Kowsan como por Anne Ubersfeld, como un arte que pertenece tanto a las artes espaciales como a las temporales. El teatro no puede ser clasificada como predominantemente espacial o temporal, sino que se trata de una conjunción de estos dos elementos, pues es “el arte cuyos productos se comunican necesariamente en un espacio y tiempo determinados” (Kowsan 26). Esta dinamicidad del teatro dentro de la clasificación de las artes será esencial al analizar su relación con la pintura, puesto que, finalmente, la obra reflexiona sobre la comunicación entre las artes.

La reflexión sobre el teatro está presente en el desarrollo de la perspectiva de los bufones, pero también es central al analizar la obra, teniendo en cuenta que se trata de una pieza dramática. Para proceder a estudiar la obra, será necesario, por lo dicho anteriormente, utilizar herramientas apropiadas de análisis considerando la particular naturaleza del teatro. Anne Ubersfeld hace referencia a la necesidad de proceder al análisis teatral con especial cuidado al tener el signo teatral un carácter particular. Es por ello que, en esta tesis, la semiótica teatral será una herramienta de trabajo importante. María de Carmen Bobes Naves proporciona la siguiente sugerencia para introducirnos al estudio de los signos dramáticos: “Si por semiología entendemos, en un sentido amplio, la investigación sobre los signos, todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales y no-verbales, escritos o representados, en el texto literario y en el texto espectacular, será un análisis semiológico del teatro” (48).

Así pues, en el presente trabajo, analizaré con la debida atención los signos verbales y, por supuesto, los no verbales de la obra. Concederé especial importancia a los signos visuales de la obra, dado que esta establece una relación con el arte velazqueño de

manera esencial. Desarrollaremos cómo en la obra, al ser elaborada a partir de pinturas, los signos visuales como el vestuario, el decorado, la iluminación, etc. reclaman su presencia en el texto escrito e intervienen en el sentido de la obra.

También habrá que tomar en cuenta el análisis de Ubersfeld respecto del espectador para entender un aspecto importante de la resignificación del teatro en *Los bufones*: “El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un *hacer*, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas” (305). En la obra hay un desarrollo del espectador, pues se exploran sus alcances en tanto no se define por su pasividad, sino lo contrario: es un participante activo de la obra. Podemos afirmar que el autor lleva al extremo el trabajo del espectador, puesto que representa en el personaje del rey –destinatario único de las acciones de los bufones- dicha labor. En tal sentido, es posible aplicar las consideraciones de Ubersfeld sobre el receptor de la obra teatral al análisis de la figura de Felipe IV, puesto que este realiza dentro de la obra el mismo trabajo que corresponde al espectador externo de la obra. Así, el rey debía ser un espectador pasivo de las bromas de los bufones al cumplir estos el rol de ser una superficial fuente de entretenimiento. Sin embargo, los bufones transformarán esta concepción del espectador al obligarlo a participar activamente, de modo que la pasividad del espectador es eliminada totalmente, como demostraremos en el segundo capítulo. De esa manera, no hay distancia entre el teatro y la vida, se confunden críticamente, con lo cual está latente una reflexión sobre los límites de la naturaleza del teatro.

La reflexión sobre el teatro dentro la obra se relaciona estrechamente con la inversión de la subalternidad de los bufones lograda al imponer estos su perspectiva de la vida como representación. Los bufones utilizan recursos teatrales y metateatrales para ello, por lo cual será necesario desarrollar las implicancias de la metateatralidad en la obra guiándonos de los ejemplos presentados por Lionel Abel y Judd Hubert. Los bufones juegan con los roles teatrales con el propósito de afirmarse como sujetos con agencia, con lo cual plantean una reflexión sobre las relaciones de poder dentro de los roles asumidos.

Además, para desarrollar las estrategias de agencia, será de gran utilidad tomar conceptos de los estudios de la subalternidad. Esta debe ser entendida como un campo de fuerzas en donde hay una pugna constante, pues el subalterno desarrolla diversas

estrategias en busca de que su voz sea oída. En el análisis del proceso de agencia, serán provechosos los aportes de Homi Bhabha, quien estudia cómo se ubica el subalterno para ser escuchado. Bhabha explica cómo el poder sobre este sujeto se construye sobre su estereotipación, lo cual connota rigidez y repetitividad ansiosa que lo estigmatiza (91). Sin embargo, el subalterno utiliza como estrategia para ser escuchado la movilidad de su posición, de modo que la resignifica. Se localiza en un intersticio desde el cual deforma y revierte la mimesis que lo estereotipa, de modo que la falsea y proyecta así en el dominador. Los bufones de la obra realizan precisamente esto: revierten la posición marginal en la que se ubican al resignificarla mediante el juego de identificarse y desidentificarse como bufones.

Por otro lado, el término “performance” será una herramienta provechosa, ya que nos ayudará a complementar nuestra comprensión de la teatralidad en la obra, así como las estrategias de los bufones para invertir su subalternidad. Este término se ha vuelto muy popular como metáfora o herramienta de análisis al demostrar el grado en que la idea de teatralidad se ha extendido como aspecto inherente a la vida. Además, la performance subraya la centralidad del cuerpo en presencia, como sucede en la obra -manteniendo las distancias-, en tanto pone de relieve la corporalidad, gestualidad y movimientos de los bufones al actuar.

Asimismo, la teoría de género de Judith Butler será de gran utilidad, pues desprenderemos de ella el sentido de la performatividad de la identidad. Sostengo que los bufones enseñarán que la identidad es performativa para así conseguir su reconocimiento como sujetos iguales ante el rey. Encuentro pertinente rescatar el concepto de identidad performativa a la que alude Butler para articularlo con la hipótesis de que los bufones invierten su subalternidad y son reconocidos como hombres dignos. Esto ocurre gracias a las posibilidades de cuestionamiento y subversión hacia el orden establecido que ofrece el hecho de entender la performatividad como fundamento de la identidad.

Así pues, los bufones, gracias a la utilización de las estrategias mencionadas, impondrán su perspectiva de la vida. Pero además, esta será respaldada por la perspectiva central. Me refiero con esto al concepto de sujeto central planteado por Veltruski, el cual me será útil en este trabajo. El sujeto central, que puede ser identificado con el autor, como veremos más adelante, sintetiza las tensiones entre las dos perspectivas de la vida: la de la

pintura como espacio congelado para Felipe IV y la del teatro como confluencia de lo espacial y temporal para los bufones. El autor, finalmente, desarrolla una noción diferente de la pintura, a través de las características propias de la pintura de Velázquez y la complementa con la noción de teatro, de lo cual es testigo el receptor.

1.5 Esquema y contenido

En el primer capítulo, desarrollaré la relación entre pintura y teatro con el propósito de comprender la particular construcción de la obra. Para ello, situaré contextualmente diversos aspectos, como la visión de las artes en la España del siglo XVII, la recepción histórica de la pintura de Velázquez, así como la particularidad de sus retratos de bufones. Por supuesto, todo ello alrededor de la motivación del análisis de la obra, de manera que nos permita comprender cómo se sostiene, desde su construcción, el proceso de inversión de la condición subalterna de los bufones.

Así pues, será necesario desarrollar por qué la obra se ubica en ese contexto espacio-temporal, por qué los protagonistas son bufones, especialmente los retratados por Velázquez, así como resaltar al bufón protagonista. Para explorar ello, es fundamental introducirnos en el contexto histórico de la España de Felipe IV, así como en la pintura de Velázquez. En este capítulo, analizaré algunos signos dramáticos de la obra, especialmente los visuales, los cuales fundamentarán la hipótesis que desarrollaré más directamente en el siguiente capítulo, en donde me centraré ya en el texto literario.

En el segundo capítulo, presentaré el conflicto de la obra, que consiste en la contraposición de dos perspectivas de la vida diferentes: la estática, del rey, y la dinámica, de los bufones. Mientras que para el primero la vida sería como la pintura, para los segundos sería como el teatro. Primero, explicaré la situación de subalternidad desde la que parten los bufones, así como el concepto de subalternidad que utilizaré. Luego, a partir del análisis de escenas de la obra, desarrollaré el proceso mediante el cual los bufones imponen su perspectiva de la vida. Para ello, explicaré los recursos teatrales y metateatrales que utilizan. Asimismo, desarrollaré la idea de la performatividad de la identidad, la cual sustenta en buena medida la preponderancia de su perspectiva.

Por último, en el tercer capítulo, desarrollaré la enseñanza de los bufones al rey respecto de la necesidad de aceptar la muerte. Esta es la segunda fase dentro del proceso de

agencia de los bufones y forma parte importante de su perspectiva de la vida. Analizaré las escenas en las que los bufones demuestran que reinan sobre la muerte, pues comprenden su relación dialéctica con la vida. En este capítulo, además, indagaré sobre las relaciones intertextuales de *Los bufones* con el teatro de Calderón de la Barca, particularmente con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. El análisis de estas relaciones será relevante por cuanto la obra desarrolla, en gran medida, tópicos barrocos que ayudan a comprender tanto la idea de la vida como teatro, así como el sentido de la muerte.

Finalmente, desarrollaré, en el tercer capítulo, el reforzamiento de la perspectiva de los bufones mediante la utilización de la noción de la perspectiva central –análogo al sujeto central e identificable con la intervención del autor. Al elaborar una obra sobre la base de pinturas, el autor o sujeto central, demuestra la prevalencia de la perspectiva de la vida como teatro en tanto hasta el arte aparentemente más estático es entendido a partir del dinamismo que lleva potencialmente. Por ello, la obra demuestra no solo en el plano de las acciones de los personajes, sino también en el plano de la misma construcción dramática la validez de la perspectiva de la vida como teatro. De ese modo, propongo que el autor y la construcción de la obra reivindican la creación de agencia de los bufones.

Capítulo 1

La construcción de la obra a partir de los retratos velazqueños

La relación entre pintura y teatro es central en *Los bufones*. La particularidad de esta obra de utilizar como personajes a los bufones y enanos de los cuadros de Velázquez genera una interesante reflexión en torno a las posibilidades de comunicación entre las artes. A lo largo de toda la obra, hay una fuerte presencia de elementos a través de los cuales la atención del receptor del texto dramático recae sobre la pintura: desde la primera imagen que percibe, en donde las pinturas velazqueñas adquieren movimiento gracias al desarrollo de las acciones del drama, hasta aquel momento hacia el final, en el cual el retrato de la reina que Velázquez ha terminado -signo presente en escena desde el inicio- es develado por los bufones ante Felipe IV. Asimismo, hay también una reflexión metateatral, la cual llega a su cumbre cuando los bufones hacen representaciones que exigen la participación activa del rey. La obra, por tanto, plantea desde el inicio hasta el final, una dialéctica en torno a la pintura y el teatro, lo cual será fundamental para desarrollar la hipótesis de que los bufones logran ser reconocidos como sujetos.

Los bufones es una obra construida a partir de pinturas. Los retratos de Velázquez de bufones y enanos de la corte de Felipe IV, de mediados del siglo XVII, se vivifican al encarnarse en personas concretas ante la vista del espectador del siglo XX.²⁰ La imagen plana se corporiza y lo estático adquiere movimiento, de modo que se crea un objeto particular: los cuadros vivientes. Hay que tener en cuenta ello para un análisis atento de la obra. Para esto, es necesario no solo considerar la acotación inicial en la cual se indica la apariencia de los bufones (“el aspecto físico y el vestuario de estos personajes son los inmortalizados por Velázquez”, 333), sino también lo que esto significa. Los personajes no son sujetos ficticios provenientes de la mente del autor ni queda tampoco en mera inspiración la acotación inicial, sino que tienen el aspecto físico de los bufones y enanos

²⁰ Vale la pena recordar aquí lo dicho en la introducción sobre la puesta en escena de la obra. Se realizó una proyección de diapositivas de las pinturas antes de la representación, así como una exposición de algunas pinturas de Velázquez, de modo que la relación entre la obra y las pinturas fue siempre remarcada. Asimismo, no debemos olvidar la gran similitud que se logró con los cuadros velazqueños gracias a la dirección escénica que supo conjugar eficazmente recursos teatrales como la escenografía, el vestuario, la iluminación y, por supuesto, las actuaciones.

retratados por Velázquez, lo cual también implica que tengan características de las personalidades que se desprenden de las pinturas. Así, será pertinente analizar estas pinturas de Velázquez en tanto son dramatizadas en la obra. Es por ello que, antes de entrar a la hipótesis a través del análisis textual, me centraré, en esta sección, en los retratos de Velázquez de los personajes de la obra, con el fin de ingresar luego al desarrollo de la relación entre pintura y teatro. Empezaré, pues, en primer lugar, el desarrollo de la hipótesis a través del análisis de los signos visuales.

2.1 Análisis de la construcción de la obra en relación con el contexto histórico

Para empezar, debemos preguntarnos por qué el autor, Juan Ríos, tomó como contexto para esta obra, que plantea una reflexión sobre las posibilidades del género dramático dentro de la literatura y las artes, la Edad de Oro española y, más específicamente, la corte de Felipe IV. Según la acotación inicial, la obra se ubica, bajo el principio de unidad temporal y espacial, el día seis de noviembre de 1644, en una sala en el palacio real. Podemos sostener que, al dar vida a los bufones retratados, la obra se ubica en el palacio, porque es allí donde los bufones vivían y donde fueron retratados. Esto es evidente, pero podemos profundizar en esta conclusión reflexionando sobre el lugar de las artes en la corte de Felipe IV, que se manifiesta, en especial, en el grado de preocupación del rey por proteger e incentivar el teatro y la pintura, lo cual se demuestra en los privilegios concedidos a destacados artistas como Calderón y Velázquez, quien fue nombrado pintor de corte. El máximo representante del poder no solo manifestaba amor y patrocinio por las artes, sino que también era un hombre de múltiples talentos, pues compuso un aria elogiada y tenía conocimientos de pintura gracias al maestro Juan Bautista Maíno. Además, dice Carl Justi, “le gustaba participar en las comedias improvisadas (‘comedias de repente’) que se representaban en el ámbito más íntimo de palacio, los aposentos de la reina” (190). El palacio era escenario tanto de pequeñas improvisaciones como de representaciones espectaculares.

Como vemos, el ambiente palaciego es un espacio idóneo para reflexionar sobre la relación entre el teatro y la vida, así como entre la pintura y el teatro. Precisamente, en la obra de Ríos, veremos la participación del rey en las comedias improvisadas, aunque a su pesar, lo cual será fundamental para la revalorización de los bufones; pues, a partir de la

participación activa del rey, los bufones le enseñarán que la vida es teatro. Además, este espacio también es central para desarrollar el tema del poder y la inversión de subalternidad de los bufones. El palacio real es centro del poder político del Imperio español, donde el monarca vive y desde el cual gobierna; pero, a la vez, es también residencia tanto del pintor, Velázquez, como de cómicos y subalternos, como son los bufones. Esta coexistencia propicia una interesante reflexión en torno a la comunicación entre el teatro y la pintura, siempre en un ambiente de poder. La obra emplea como punto inicial la perspectiva de Velázquez, expresada a través de sus pinturas, para reflexionar sobre la relación entre la pintura y el teatro.

La fecha del drama, según la trama de *Los bufones*, se debe al día final de la agonía de Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. La época es, además, de crisis para el reinado español, por las complicaciones en las relaciones entre Francia y España. Recordemos que la Batalla de Rocroi marca el inicio de la decadencia del poderío militar de España. En la obra de Ríos, Felipe IV debe lidiar con las negociaciones con los embajadores franceses y dirigir su imperio sin su valido, el conde-duque de Olivares, quien fue destituido en 1643. Por tanto, en la obra, el contexto temporal es importante porque señala una época de crisis para el reinado, en donde, podemos conjeturar, Ríos imagina que el vacío dejado por el valido es ocupado por el nuevo rol de los bufones. Estos se empoderan frente a Felipe IV y le enseñan cómo debe asumir la vida creando así una nueva función de educadores del rey, en oposición a la función del valido que se arroga del poder y decide por sí mismo.

Además, debemos tener en cuenta que los bufones, protagonistas del drama que analizamos, al relacionarse con el rey, generan una reflexión sobre la teatralidad, dado que no son sino, al fin y al cabo, cómicos, es decir, actores cuyo deber es hacer reír y entretener al soberano. Y a ello se añade el hecho de que en la época del reinado de Felipe IV, los bufones tenían un protagonismo particular. Carl Justi señala el lugar de los bufones en la corte: "...los bufones nunca tuvieron tanta importancia como en el reinado de Felipe IV, que era melancólico y frívolo a un tiempo. Se contaban con los dedos de la mano las veces que se había reído en su vida" (624). Y añade más adelante: "Se les veía a su lado en el teatro, en fiestas y en audiencias, y tenían libre acceso a todas partes" (624).

Felipe IV es descrito históricamente como un ser melancólico y bajo un tedio

insoportable, semejante al personaje elaborado por Ríos, que necesita la presencia de los bufones a su alrededor constantemente. Esta cercanía es importante para entender la fluidez de la relación entre los bufones y el rey, quienes, por supuesto, no son totalmente libres, sino que están subordinados a las decisiones de este. Asimismo, los bufones, quienes representan la posibilidad de la teatralidad, no solo lo rodean constantemente, sino que, además, son quienes conocen mejor al rey, incluso mejor que su pintor favorito. Esto marca un punto a favor de la reivindicación de los bufones como sujetos y el lugar del teatro, frente a las posibilidades que ofrece la pintura entendida en un sentido limitado. En la obra, será importante tener en cuenta la diferencia entre Velázquez, quien aporta al rey entretenimiento e inmortalidad, en contraposición con los bufones, quienes también entretienen, pero quitan la ilusión de inmortalidad que tanto anhela el rey.

2.2 La construcción de la obra sobre la base del arte velazqueño

Para contextualizar eficazmente el panorama en que tuvieron origen los retratos de los bufones elaborados por Velázquez y apropiados por Ríos para su obra, es necesario tener en cuenta el lugar de la pintura en la época.²¹ Es fundamental situar temporalmente toda obra de arte para aprehenderla en su contexto histórico, ya que en ello radica la riqueza de su recepción.²² En la época, tenía especial interés el debate acerca de si la pintura debía ser una de las artes liberales o no. Según Jonathan Brown, Velázquez se expresó al respecto al orientar su genialidad en la elaboración de *Las meninas*. Mediante esta obra, el pintor estaría traduciendo en arte su interés por afirmarse en su nobleza propia, así como la de la pintura como arte liberal, lo cual refuerza el derecho del artista de tener una posición social elevada (*Imágenes* 141). La nobleza de la pintura es expresada a

²¹ El *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, es un documento interesante para la reconstrucción de las ideas en torno a la pintura en aquella época. Si bien fue publicado solo en 1649, tiene un registro de un periodo de cuarenta años. Se trata de una crónica de la academia sevillana, a la vez de ser un tratado (*Imágenes* 46). Según Brown, es una obra confusamente organizada y de naturaleza heterogénea, compuesta por tres libros. El Libro primero trata acerca de la antigüedad y grandezas de la pintura, así como de la superioridad de la pintura sobre la escultura y los fines cristianos de la pintura. El Libro segundo contiene temas de teoría y partes de la pintura. El Libro tercero, en cambio, versa sobre la práctica de la pintura (65).

²² Ortega y Gasset resalta esto al hablar de la “beatería del arte” (64) o desprecio por percibir una obra de arte sin considerar su historia ni la de su autor, sino limitarse a una pura contemplación estética como si los valores artísticos fueran eternos. Ello no tendría sentido, pues no hay belleza ni verdad eternas, ya que estas nociones son siempre históricas, lo cual provoca cambios en estos conceptos. Quien cree practicar una contemplación puramente estética y la contrapone a una contemplación histórica no se da cuenta de que, en realidad, está dentro de la segunda, puesto que no es posible salirse de la historia. (65)

través de la presencia de los reyes en pleno acto de creación artística, en donde el pintor no se representa en mitad de una pincelada, sino en una meditación creativa.²³ Como dice Brown: un “arte favorecido por los reyes debía ser *ipso facto* un arte noble, pues un rey sólo honraría con su presencia y favorecería una actividad digna de su propia condición exaltada; en consecuencia, la presencia del soberano ennoblecería el arte” (123). De esa manera, Velázquez estaría escribiendo su propio arte de la pintura, en donde defiende la nobleza de esta arte, al consistir no en un simple oficio de habilidad mecánica y artesanal ni de simple copia, sino lo contrario, como arte de origen intelectual y, por ende, como vehículo de conocimiento estético, al ser capaz de sobrepasar a la naturaleza (141).

2.2.1 La recepción de la obra de Velázquez y el giro de Ríos

La recepción de Velázquez ha sido reinventada a lo largo de la historia, según las características de cada momento cultural, que encuentra en sus pinturas un diálogo con cada actualidad. El tiempo en la pintura es fundamental en el proceso de recepción, pues toda recepción es histórica, aunque, a veces, da la impresión de que aparece intacta y que el espectador se erige como renovador. Si bien Velázquez fue el pintor más destacado en el siglo XVII, a su muerte, no tuvo mayores seguidores en cuanto a su técnica, ya que era inimitable. Su arte es, pues, único dentro de la historia de la pintura española. En cuanto a la recepción de su obra, es necesario destacar que solo en el siglo XIX esta fue redescubierta por los impresionistas,²⁴ quienes lo tuvieron como maestro de la técnica. Es interesante hacer hincapié en la utilización, por parte de los impresionistas, de técnicas de pinceladas rápidas e imprecisas, mediante lo cual intentaban representar la experiencia temporal. Precisamente, Velázquez desarrolla esa técnica en sus experimentaciones con los retratos de los bufones de la corte. Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y del arte* hace notar que los impresionistas, pese a que comúnmente se los identifica con la representación de paisajes, es decir, con el arte del espacio, en realidad intentaban transmitir, a través de la técnica que tuvo como precursor a Velázquez, una percepción

²³ Por cuestiones de decoro, al no ser una pintura que retrate solo a los reyes, sino a una serie de personajes, es que ellos son representados a través de su reflejo (*Imágenes* 141).

²⁴ Un factor que impidió que la obra de Velázquez fuera ampliamente difundida es el hecho de que durante mucho tiempo estuvo confinada al palacio real, hasta que fue trasladada al Museo del Prado.

temporal de la realidad.²⁵

Es necesario, a mi parecer, tener en cuenta la recepción de Velázquez por parte de los impresionistas como antecedente para comprender la recepción de Ríos, justamente porque la suya es una interpretación donde la cuestión temporal es fundamental. En la obra de Ríos, los retratos de bufones dotan al sujeto retratado del movimiento y de la experiencia temporal de la que hablaban los impresionistas. De esa manera, los retratos de seres marginales como los bufones, mediante estas rápidas pinceladas que permitían al pintor experimentar técnicas pictóricas, expresan elocuentemente la temporalidad que permite dar el primer paso hacia la teatralidad necesaria para la construcción del drama. Es a partir de que los bufones ingresan a la coordenada temporal que el autor desarrolla una ficción en torno a sus acciones. No hay que perder de vista que la innovación que permite la técnica que abre la comunicación entre las artes se debe, en gran medida, a la libertad que es posible gracias a la condición de los sujetos retratados, los bufones. En cambio, muchos de los cuadros velazqueños de corte, así como sus cuadros de composición más complejos, debido al carácter del sujeto retratado, fueron elaborados mediante una técnica opuesta, que evitaba representar el paso del tiempo e intentaba congelar eternamente una imagen.

En el siglo XX, la pintura de Velázquez fue reconocida por artistas de la talla de Pablo Picasso y Salvador Dalí, quienes realizaron, con sus propios estilos, versiones de *Las Meninas*. Picasso hizo una serie de más de cincuenta versiones de esta famosa obra, en el año 1957. Dalí, además, se inspiró en Velázquez para crear las obras *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria* y el *Retrato de Juan de Pareja reparando una cuerda de su mandolina*. Además, en *La apoteosis del dólar* (1965), Dalí se identifica con Velázquez al representarse a sí mismo como si fuese el artista sevillano. Asimismo, hace otras reelaboraciones de varias obras velazqueñas. Por otro lado, Velázquez ha sido también fuente de inspiración en la literatura y el cine. Un ejemplo de ello es la obra de teatro *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, la cual recrea

²⁵ El impresionismo, más que un arte bucólico, es, dice Hauser, un arte de ciudad -con el tren como metáfora del tiempo- y del individuo exacerbado por la conciencia de la rapidez del tiempo. El interés no es captar estáticamente la realidad, sino imágenes efímeras que muestren la experiencia del artista de la fluidez temporal. La disgregación de la luz, por ejemplo, debe ser entendida en tanto pixelación del tiempo. Esta idea de la transformación de una experiencia espacial en una temporal está relacionada con la mentalidad de la modernidad, en donde el individuo cambia su modo de relacionarse con el tiempo. (345)

la vida del pintor y la composición de la célebre obra.

Como vemos, en el siglo XX ha habido un renacer de aproximaciones hacia la pintura velazqueña, puesto que el genio del pintor favorece una diversidad de interpretaciones. Es allí en donde debemos situar la lectura de Ríos de las pinturas de bufones a partir de las cuales elabora una obra de teatro. El acercamiento de Ríos hacia la obra de Velázquez, sin embargo, no es hacia *Las Meninas*, su obra más famosa y en la cual el autor volcó todo su genio para demostrar la nobleza de la pintura, así como la de sí mismo, como vimos anteriormente, de acuerdo al estudio de Brown (*Imágenes* 141). Por el contrario, el interés de Ríos se dirige hacia los retratos de los bufones, los sujetos subalternos, para así resaltar el genio del pintor en estos cuadros, que son tan admirables como los cuadros de composición. El objetivo es dar un giro en la recepción velazqueña hacia los márgenes, en donde las pinturas de experimentación se convierten en el centro de atención, en tanto *Los bufones* es, asimismo, una obra *sui géneris* al interrelacionar dinámicamente pintura y teatro. Ello es quizás lo que distingue la aproximación de Ríos de la obra velazqueña al construir un drama con estas características desde el Perú en el siglo XX.

En cuanto a la interpretación histórica de la pintura de Velázquez, es necesario señalar que esta ha sido tradicionalmente caracterizada como realista, hasta el extremo de llegar a la denominación de naturalista. Sin embargo, hay interpretaciones contrarias, como la de Julián Gallego, quien señala que Velázquez, más que realista, es un idealista, pues parte de lo real -el tema vulgar y cotidiano- para alcanzar lo absoluto” (266).

Por otro lado, la recepción de José Ortega y Gasset es valiosa, pues nos orienta al esbozar la recepción de Ríos, ya que ambas lecturas de la obra velazqueña son contemporáneas y, sobre todo, son interpretaciones creativas.²⁶ Ortega y Gasset desmitifica la concepción realista de Velázquez y lo llama “desrealista” a partir de los retratos que

²⁶ Manuel Solari Swayne dialoga con la recepción de Ortega y Gasset respecto de la obra velazqueña. Dice lo siguiente en la publicación sobre sus crónicas de viaje junto con Ríos: “Y con las palabras de Ortega y Gasset y la directa observación de ésta y las otras pinturas de Velázquez, comprobamos que fue un gran taciturno y solitario, que dejó muchos trozos sin acabar, que es suyo el arte de la distancia y su genio el de la displicencia, que su progreso consiste en ir prescindiendo de pinceladas y que ello lo hace porque las cosas no terminan en un perfil riguroso, sino que flotan en un margen de imprecisión, que es su verdadera presencia. Velázquez, afirma el gran estilista y pensador, había descubierto que la realidad se diferencia del mito en que nunca está acabada.” (31)

pinta. Precisamente, es la increíble ilusión de realidad lo que desrealiza, es decir, llega a los límites de lo real:

Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En ese sentido fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. (35)

La mezcla entre el realismo velazqueño y el irrealismo al que se refiere Ortega y Gasset es lo que posibilita la creación de drama. Si la obra fuese entendida como netamente realista, no sería posible cruzar los límites que las pinceladas representan, pues la realidad que muestra sería demasiado concreta para elaborar una ficción a partir de ella. Sin embargo, si se asimilasen los retratos de bufones como desrealistas, sí sería viable el dramatizar a partir de ellas. De esa manera, la imagen no se constriñe a lo pintado y es posible construir un mundo en donde estos sujetos adquieren vida y van más allá de sus retratos.

Es innegable la necesidad, por todo lo visto, de situar la pintura de Velázquez dentro de su contexto histórico, sin perder de vista los sentidos distintivos de sus cuadros de composición, sus retratos reales y los de bufones. Las implicaciones de los signos presentes en estas pinturas serán pertinentes al analizar las posibilidades contenidas en ellas para la dramatización de Ríos de ciertos retratos, así como para el desarrollo de la reflexión del lugar de la pintura y el teatro siglos después, base sobre la que descansan los cimientos de la hipótesis del trabajo: cómo los bufones superan su subalternidad. Así, una vez esclarecidos mejor los motivos por los cuales el autor de *Los bufones* sitúa esta obra en el contexto de la Edad de Oro española, tiene como protagonistas a bufones y se vale de la obra pictórica de Velázquez, pasaré ahora a explorar el porqué de la importancia de que las pinturas que utiliza para la construcción de su drama sean precisamente las de esos seis bufones y enanos de la corte de Felipe IV. No hay que perder de vista el tipo de pinturas que sirven como motor de esta obra. Si bien Ríos crea una especie de nuevo cuadro dinámico a partir de la “composición” a partir de los retratos aislados de los bufones, no se trata de un cuadro de composición, como *Las meninas* o *Las hilanderas*, en donde el pintor

intentaba volcar su talento para demostrar tanto la nobleza de la pintura como la suya. Se trata de retratos, pero tampoco lo son de los sujetos de poder, sino, por el contrario, de los imperfectos hombres que tenían la función de entretener al rey.

2.2.2 Los retratos psicológicos en contraste con los retratos reales

Para poder entender por qué Ríos utiliza los retratos de bufones, es necesario aludir a la distinción entre los retratos pintados por Velázquez. Así, debemos establecer las diferencias entre los retratos de corte y los retratos psicológicos. Los primeros se refieren, sobre todo, a los retratos de corte del rey; mientras que los segundos, a los retratos de bufones y enanos. Como vemos, la diferencia radica en la diferente condición social del retratado, lo cual se refleja en la técnica pictórica utilizada por Velázquez, que se orientará más a la experimentación en el segundo caso.

Antes de pasar a los dos tipos de retratos, hay que señalar la importancia de los retratos en la obra pictórica de Velázquez. Ortega y Gasset, por su parte, explica el arte de Velázquez a partir de su talento como retratista y señala que revoluciona la pintura al hacer que toda ella sea retrato (198).²⁷ Y es que el talento de Velázquez como retratista es más que notable, pues profundiza en la caracterización del retratado y consigue expresar su interioridad.²⁸ Esta intensa exploración dentro de la psicología humana se encuentra con mayor presencia en las caracterizaciones de bufones, lo cual motiva una relación de comunicación entre el receptor de los retratos y el sujeto retratado. Ello es fundamental en el proceso de dramatización de las pinturas porque, a partir de la asimilación de la condición humana expresada mediante las emociones que transmiten las pinturas, el autor, Ríos, percibe los retratos. En otras palabras, el origen de los cuadros vivientes radica en la fuerte capacidad de estas pinturas de interpelar al receptor en tanto la genialidad de Velázquez las caracteriza con tanta fuerza de expresión.

²⁷ El retrato es, dice Ortega y Gasset, central en la pintura de Velázquez: “Pues no se trata, sencilla y tranquilamente, de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. Esto es ya cosa muy grave, audaz, peligrosa y problemática. Es hacer girar ciento ochenta grados el disco todo de la pintura. Téngase en cuenta que hasta el siglo XVII el retrato no era considerado como pintura propiamente tal. Era algo así como una para-pintura, algo secundario y adjetivo, de valor estético muy problemático, en cierto modo opuesto al arte. Porque el arte de pintar consistía en pintar la belleza y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo. Un gran retratista no era considerado un gran pintor”. (33)

²⁸ Gallego nos proporciona pistas acerca del significado del retrato en la época: “La importancia del retrato aumenta sin cesar en la España del Siglo de Oro (...) El retrato es, además, hasta cierto punto, la misma persona retratada. El retrato del Rey equivale, casi, a su presencia” (217).

Respecto de la diferencia entre los retratos de corte (del rey y los miembros de la realeza) y los de bufones, es necesario recordar, para entender el sentido de los primeros, la relación entre el pintor y el rey. Se sabe que Velázquez y Felipe IV dos tuvieron una gran amistad que duró décadas, buena parte de la vida de ambos. El rey desempeñaba el rol de mecenas del pintor, quien llegó a la corte a los veinticuatro años. Era mayor que el rey solo por seis años y convivieron en palacio hasta la muerte de Velázquez en 1660. Felipe IV murió cinco años después. El rey era aficionado a la pintura, también pintaba y tuvo como maestro a Maíno. Felipe IV prometió no dejarse retratar más que por Velázquez (de manera análoga a Alejandro Magno y su pintor, Apeles), a quien estimaba y admiraba. Además de pintor de corte, también fue nombrado aposentador mayor, cargo de gran importancia en palacio. El rey, por lo tanto, protegía a Velázquez y ratificaba su apoyo a la pintura como arte noble.

Los retratos de Velázquez del rey son, pues, retratos de poder, ya que finalmente expresan el sometimiento del pintor al poder real. Justi afirma: “Prácticamente pintó sólo para el rey, y probablemente le pintó más veces que ningún otro pintor de cámara a su señor. ¡Qué maravillosa serie resultaría, si pudiesen reunirse todos estos retratos! Le acompañó año tras año, desde los dieciocho hasta los sesenta (...)” (180). Y agrega también: “Pero en todos esos años, el rostro de Felipe tiene una terrible uniformidad” (194). Si bien los retratos del rey suelen ser uniformes y estar rodeados del decoro pertinente, en sus últimas representaciones, resalta la abulia del rey,²⁹ la cual será utilizada como tema en la obra de Ríos. En *Los bufones*, la falta de voluntad del rey, en el contexto de la agonía de la reina Isabel, será justamente lo que originará que los cortesanos encarguen a los bufones que lo distraigan, situación en la cual las acciones de los bufones los llevarán a su reconocimiento como sujetos. Sin embargo, recordemos que, en la puesta en escena, el retrato utilizado es el fechado entre 1623-1627 (figura 1). Este es uno de los primeros retratos de Felipe IV a manos de Velázquez. Contrasta con los retratos posteriores (figura 2), en donde sí es patente la abulia referida.

²⁹ José Camón Aznar dice: “La enfermedad de Felipe IV, que bien se traduce en sus retratos es, como dice Marañón, la abulia. Esa abulia le impedía resistir las tentaciones. Su correspondencia con sor María de Ágreda es una perpetua lamentación de sus caídas y arrepentimientos, que él sabía eran efímeros. Y esta pasividad, tan bien reflejada en los retratos de Velázquez, determina esa necesidad de protección, que justifica, entre otros casos, la existencia de validos.” (49)

En este punto, es necesario subrayar ciertas diferencias entre la ficcionalización que realiza Ríos en la obra y el contexto histórico del rey y los bufones. José López-Rey afirma que Felipe IV, luego de la exhumación de los cadáveres de sus antecesores y de su primera esposa, “se convirtió en un hombre melancólico, horrorizado por la muerte y atormentado por la incertidumbre de su salvación eterna” (200). Esa descripción es muy semejante a la que Ríos toma para la creación de su obra, pese a que es anacrónica. Además, cuando muere Isabel, el rey no estaba en palacio, como plantea la obra, sino que se encontraba en Aragón.³⁰ Podemos conjeturar que, mediante la manipulación de los hechos históricos, el autor tiene como objetivo acentuar el efecto dramático de la problematización de la vida para Felipe IV. Para ello, era necesario que se enfrente a la muerte de un ser cercano, a la vez que el rey se encuentra rodeado, al estar en palacio, de los bufones, gracias a los cuales descubre una renovada perspectiva de la vida.

2.3 Los retratos de bufones y los personajes de la obra

Los retratos de los bufones son, como se mencionó, retratos psicológicos. Pero antes de llegar a este punto, es necesario hacer notar que, si bien dichos retratos están cronológicamente separados en el tiempo, juntos forman un grupo. Se unen como conjunto porque tienen características comunes: son seres que muestran la dignidad humana, lo cual interpela al espectador. Asimismo, los retratos asombran por la vivacidad de sus rostros y cuerpos, pues son muy expresivos al extremo de parecer prontos a moverse. Las diferentes personalidades que dejan entrever las caracterizaciones de estos bufones componen una variedad de caracteres complementarios que muestran con profundidad la condición humana. Están presentes desde el bufón colérico al sereno, pasando por el melancólico, meditativo, infantil, etc. Con respecto a este punto, es inspiradora la cita de Jacinto O. Picón: “(...) confieso que siento particular afición a esa cuadrilla de payasos tristes; que no me parecen retratos independientes, sino figuras de un mismo cuadro, actores de un mismo drama que por su voluntad se han separado para pensar a solas, pero que pueden reunirse cuando quieran” (218). Lo descrito se asemeja a lo que ocurre en la obra de Ríos. Los distintos caracteres se integran en un todo que es la obra, la cual funciona como punto de encuentro en el que se unen en un solo espacio, que es la escenografía planteada, creando, así, una nueva composición. De ese modo, los bufones conservan características de sus retratos, pero, a la vez, salen de ellos al interactuar con los otros retratados.

³⁰ Velázquez estaba acompañándolo y lo pintó en el famoso retrato de Felipe IV en Fraga (figura 3). También iba con el rey, según se dice, el bufón don Diego de Acedo “El Primo”, cuyo retrato es contemporáneo al mencionado anteriormente.

Además, debemos tener en cuenta que los cuadros que utiliza Ríos para su obra no son pinturas que escenifiquen una escena en donde interactúan personajes de distinto nivel y poder, sino que son retratos exclusivos de los bufones.³¹ No se trata de retratos en donde estos se presenten en alguna situación de contraste respecto de otro sujeto que sea símbolo de poder, como ocurre en el cuadro *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631) (figura 4), en el cual se aprecia el dinamismo del enano en comparación con la estaticidad del príncipe, lo que hace creer que su imagen se trata de un cuadro. Asimismo, el contraste entre un enano y un personaje más bello y poderoso está también presente en *El príncipe Baltasar Carlos en las caballerizas reales* (1636) (figura 5) o en *Las Meninas*.

Los retratos de los bufones y enanos no son contrastivos. En la obra de Ríos, por ende, los bufones tampoco tienen esa característica, sino lo contrario. El centro de la atención recae en el bufón, como en los retratos, y por eso las acciones de la obra se dirigirán a su valoración como sujetos. A partir de los retratos, los bufones cobran independencia, pues no se ve en ellos rastro alguno de dependencia de un otro. Aparecen en su unicidad y desarrollan una individualidad particular, pues son retratos en el sentido que resalta Ortega y Gasset: “La pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto (...) El retrato -ya se ha dicho- aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa *única*” (33). Resaltamos la recepción de Ortega y Gasset, pues se asemeja a la Ríos, además del hecho de que ambas son creativas –como mencionamos antes-, en tanto los dos subrayan con especial énfasis la importancia del retrato dentro de la obra velazqueña y más específicamente la de los bufones. Dice al respecto Ortega y Gasset:

La mayor parte de estos engendros y desdichados no tenían ocupación determinada y es seguro que con extrema frecuencia se filtraban en el estudio de Velázquez. Para éste representaban el modelo ideal. Podía, al retratarlos, dar suelta a sus ensayos de técnica pictórica y por eso son, en ese sentido, tal vez lo mejor de toda su obra. La miseria del personaje obligaba a atender a la pintura (218).³²

³¹ Esta cita de Justi es pertinente: “En lugar de plasmar a sus personajes como los alienta la sociedad o el deseo de agradar, él los deja en su yo solitario, donde desaparece aquella tensión favorable, aquel arreglar los rasgos. Parecen no preocuparse de ninguna mirada ajena, ni siquiera de la del pintor cuando posa en ellos. Como, a pesar de todo, están llenos de vida, es una prueba de que vivacidad y afecto son cosas distintas.” (387)

³² Y prosigue: “Además, Velázquez que, según los que le conocieron, era de temperamento melancólico, no creía que los valores convencionalmente loados -la belleza, la fortaleza, la riqueza- fueran lo más respetable del destino humano sino que más allá de ellos, más profundo, más conmovedor se hallaba el valor -más bien

Los bufones fueron para Velázquez el modelo ideal, ya que permitían el desarrollo libre de las técnicas pictóricas, sin la presión de las formas de los retratos de poder de la corte. Eran cuadros de experimentación de las posibilidades técnicas de la pintura, no un intento de reclamar poder.

Asimismo, la condición subalterna de los bufones llama la atención sobre el valor de la existencia, lo cual quería transmitir el pintor y lo que origina que estas pinturas sean tan importantes dentro la obra velazqueña. Recordemos, también, la intención del autor de desarrollar el tema de la existencia como cuestión central en la obra. *Los bufones* trata el tema de la existencia humana, en donde se presentan dos perspectivas de la vida que difieren entre sí: la del rey y la de los bufones. Estos últimos logran imponer su visión sobre la existencia, gracias a lo cual invierten su subalternidad y ello se debe, en gran medida, a la reflexión sobre la condición humana que transmitían las pinturas, a lo que hacía alusión Ortega y Gasset.

Velázquez, en suma, retrata a los bufones, con dignidad, y así lo reconoce el mismo Ríos en sus diarios:

Velázquez realiza, como Cervantes en el Quijote, el milagro sublime de conferir dignidad y nobleza a todo. Es el Midas de la Pintura. Al ser retratados por sus pinceles magníficos el Bobo de Coria, el Niño de Vallecas, Don Antonio el Inglés, los Borrachos, todos los más grotescos especímenes de la miseria humana adquieren una nueva y alta dimensión. Son ellos fielmente retratados, pero lo que en todo ser viviente hay de doloroso, de dramático, de superior, de sublime -diríase a flor de vida y agonía a sus rostros y a sus expresiones. Así Velázquez repite, en cada cuadro, el milagro de Don Quijote en la hostería. (31)

Son las pinturas de bufones y no las del rey las que originan la construcción de la obra, pues la contemplación de estos retratos conmueve profundamente a Ríos en un viaje a España. Ello dejará una huella en él y lo llevará a escribir el drama tiempo después con la impresión de la dignidad de los bufones intacta. Ciertamente, será el hallazgo de la universalidad de la condición humana en los bufones lo fundamental para la construcción del drama y, como dice en la cita, ello se debe al genio artístico de Velázquez. Es por ello que en este capítulo desarrollamos el tema de la pintura velazqueña, pues es a través de ella

triste y aun dramático- de la simple existencia. Y eso, la simple existencia, es lo que le interesaba reproducir con sus pinceles. De aquí que el carácter negativo de sus monstruos se le transmutase en un valor positivo.” (218)

como podemos demostrar la hipótesis planteada: el reconocimiento de los bufones como sujetos con dignidad, un asunto que está contenido ya en la pintura. Ríos no se vale de cualquier sujeto subordinado para elaborar su obra, sino de los retratados con el talento de Velázquez, quien les confiere dignidad. Es a partir de esta mirada sobre el sujeto subalterno planteada en los retratos de Velázquez, que la obra plantea su reivindicación y, a la vez, la esencia de la humanidad.

Además, hay que tener en cuenta que, en el caso de los enanos de corte, no hay contraste cómico en sus cuerpos. Por ejemplo, el bufón “El Primo” aparece sentado en actitud digna, con un libro. Y, de manera análoga, en el drama de Ríos, los bufones tendrán esa condición de respetabilidad. Así, en la acotación inicial, se indica que los dos enanos podrán permanecer sentados durante toda la obra, lo cual es un signo visual mediante el cual se evita el contraste con la estatura y proporción corporal normal de otros personajes. Entendemos que esta estrategia se origina en el hecho de que no hay trazo caricaturesco que reste dignidad en las pinturas velazqueñas, pues no se deforma la realidad, sino que se presenta al sujeto como es, con alto grado de veracidad y, a la vez, en una actitud digna.³³ No hay ironía, como resalta López Rey (137). Nolbert Wolf dice claramente que Velázquez, en los retratos de bufones demuestra “(...) absoluta precisión, pero sin mofarse de ellos, sin caricaturizarlos ni buscar un placer morboso; y, también, sin una falsa compasión, sentimental e hipócrita” (53). Es resaltante el grado de respetabilidad que adquieren los bufones gracias a las pinturas, así como la gran autenticidad de la representación de la mano de Velázquez, que solidarizan al receptor con la humanidad de los retratados.

Sin embargo, los retratos de Velázquez no consisten en simples calcos de sujetos, pues van más allá de la realidad, recordando lo que dice Ortega y Gasset respecto de los alcances del retrato velazqueño. Son retratos psicológicos en tanto consisten en la representación del estudio de la condición humana y se diferencian de los retratos de poder justamente al no pretender construir simbólicamente a un hombre en la exterioridad de su poder, sino lo opuesto. En estos retratos, Velázquez ensaya técnicas mediante las cuales

³³ Sobre todo, se los retrata en tanto individuos dignos, como dice Catherine Closet-Crabe: “They differ significantly from the common genre of paintings depicting people with physical deformities. Velazquez did not portray the dwarfs as “human attractions” or grotesque entertainers but as individualized characters.” (154)

profundiza en las emociones y diversidad de caracteres psicológicos del hombre. Picón se refiere a los cuadros de bufones como un estudio de la expresión humana (217). Asimismo, Ayala hace hincapié en la “semblanza psicológica” (152) de los retratos de bufones y enanos de la corte, lo cual está fuertemente presente en la representación del protagonista de la obra de Ríos, don Sebastián de Morra. Así, afirmamos que todos estos retratos de bufones se caracterizan por expresar diversos aspectos de la condición humana. Más que presentar una historia de vida particular de cierto individuo o momento específico, expresan con genialidad emociones humanas universales y muestran la profundidad de la existencia que se encuentra grabada, de manera “inmortal” en estas pinturas. Esto posibilita y estimula el ejercicio de imaginación de Ríos, en donde lo central es la reflexión sobre lo humano a partir de las acciones de los bufones.

En las pinturas, la mirada de los bufones y enanos es fuertemente interpeladora, lo cual se busca plasmar en la obra de Ríos, en donde se desarrolla constantemente el tema de la recepción tanto de la pintura como del teatro y se enfatiza, de diversos modos, que no existe recepción pasiva. Wolf relaciona los retratos de los bufones con una mirada crítica hacia la sociedad,³⁴ de manera similar a los cuadros de filósofos.³⁵ Por lo tanto, podemos afirmar que el fin de los retratos psicológicos no se agota en tanto exploración ensayística de la diversidad de los caracteres emotivos y psicológicos del ser humano, sino que se trata de una crítica social, en donde se cuestiona el poder, lo opuesto a lo que sucede con los

³⁴ Esta cita de Norbert Wolf es muy interesante para entender el sentido de los retratos de bufones: “A pesar de sus limitaciones, los enanos y bufones de Velázquez son también observadores insobornables del poder temporal. La fascinante energía que el artista sabe dar a su mirada y sus ojos, también significa que, desde su reino intermedio, son capaces de advertir -mejor que un cortesano “normal”- la vaciedad de una sociedad que se cree superior. Este punto de vista intelectual permite comprender por qué existen semejanzas entre sus representaciones de seres marginales y sus cuadros de filósofos.” (59)

³⁵ Además, para Catherine Closet-Crane, los retratos de enanos de Velázquez -es decir, los retratos de Sebastián de Morra, “El Primo” y Francisco Lezcano- no solo reafirmarían su valoración como individuos, sino que, sobre todo, habrían sido elevados simbólicamente por encima de los cortesanos hasta representar a los filósofos cínicos del siglo XVII. Closet-Crane demuestra cómo Velázquez utiliza recursos barrocos retóricos, como el conceptismo, para identificar a estos tres enanos con los filósofos cínicos griegos como Menipo a través de la alusión visual al eremita del cuadro velazqueño *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* (155-156). Tanto los cínicos como los enanos tendrían libertad para expresarse criticando abiertamente el *statu quo*. Por otra parte, Closet-Crane refuerza su hipótesis al tomar estos tres retratos de los enanos como un grupo y recordar su localización en La Torre de la Parada, en donde, además de estar ubicados los retratos de cazador de Felipe IV, se encontraban los cuadros de Menipo y del moralista Esopo (además de los filósofos Demócrito y Heráclito pintados por Rubens). Sin embargo, en la interpretación de Ríos, los bufones se alejan de esta hipotética representación como cínicos, pues prevalecerá en ellos la crítica argumentativa de su condición antes que la sátira y el humor cínico.

retratos del rey. De esa manera, desde el inicio de la obra, con la presencia viva de las pinturas, podemos percibir la mirada crítica de los bufones, no solo hacia la sociedad áurea, sino también hacia el público espectador. Podemos intuir desde la primera imagen que captamos de la obra, la potencia de los bufones como sujetos que trastornan el *statu quo*, lo cual será la línea argumental que seguirá la obra y cuyo proceso desarrollamos en este trabajo.

Una vez planteadas, a grandes rasgos, las características de los retratos de los bufones velazqueños, pasaré a desarrollar específicamente lo concerniente a cada uno de ellos y los personajes respectivos del drama. En la obra de Ríos, los bufones forman un conjunto organizado por tres parejas. Esa división no es fortuita o propia del autor, sino que obedece a características de los bufones retratados por Velázquez. En el texto de la obra de Ríos, la acotación inicial nos presenta a los bufones en el siguiente orden: el bufón “Barbarroja”, el bufón llamado “Don Juan de Austria”, el bufón don Diego de Acedo “El Primo”, el bufón don Sebastián de Morra, el Niño de Vallecas y el Bobo de Coria. El orden no corresponde al orden de aparición en el texto dramático, sino a las parejas de bufones mencionadas.

En primer lugar, se ubican “Barbarroja” (figura 6) y “Don Juan de Austria” (figura 7). Estos dos son hombres de placer o truhanes y tienen apariencia e inteligencia normal, lo cual se corresponde con los datos históricos que de ellos tenemos. Se disfrazaban de personajes famosos.³⁶ El primero lo hacía del almirante otomano o corsario turco Barbarroja (Hayreddin Barbarossa), quien fue derrotado por don Juan de Austria, nombre que asume su bufón pareja, en Lepanto (1571). El bufón que hacía de Barbarroja se llamaba Cristóbal de Castañeda y Pernía; sirvió en la corte de Felipe IV desde 1633 hasta 1649 (uno de los primeros en la corte de Felipe IV) y fue emisario del cardenal-infante don Fernando de Austria. La técnica pictórica que utiliza Velázquez, en donde predominan las pinceladas rápidas y enérgicas, resalta el carácter fuerte de este sujeto.

El bufón llamado “Don Juan de Austria”, cuyo nombre verdadero se desconoce, estuvo en la corte desde 1624 hasta 1654. Viste, en el retrato de Velázquez, el disfraz de

³⁶ Los datos de los retratos de los bufones han sido tomados de la página web de la colección *online* del Museo del Prado. Comentarios a cargo de Javier Portús, Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700.

don Juan de Austria (1545-1578), el hijo natural de Carlos V (1500-1558) y capitán general de la Liga Santa. En el fondo del cuadro se muestra, con una forma abstracta que parece moderna, una escena de un enfrentamiento naval, el cual alude a Lepanto. Ambos bufones, por tanto, al imitar a personajes célebres, son actores que representan con la indumentaria apropiada determinados papeles. Asimismo, este juego metateatral será utilizado por Ríos en la obra como veremos más adelante, en el segundo capítulo.

El segundo dúo está conformado por “El Primo” (figura 8) y don Sebastián de Morra (figura 9), ambos enanos, quienes tendrán una participación más activa en la obra, especialmente este último. Tienen caracteres muy diferentes, pues mientras el primero es apacible y obediente, el segundo es enérgico y colérico. El bufón don Diego de Acedo “El Primo” fue servidor de palacio desde 1635.³⁷ El apelativo de “El Primo” podría aludir a algún parentesco con el pintor.³⁸ Este sujeto trabajaba para el correo real y oficial de la estampilla, lo cual evidencia en el retrato el infolio que tiene en manos, los otros volúmenes y la tinta. Como fondo del retrato, el pintor ha representado el paisaje de la Sierra de Guadarrama. Probablemente, fue pintado por Velázquez en octubre de 1644, durante el viaje de Felipe IV a Aragón, en donde pintó el *Felipe IV en Fraga*. Sin dudas, el retrato de “El Primo” representa con dignidad³⁹ al enano. La fuerza de este sujeto es resaltada por Velázquez al retratarlo prestándole la atención que lo individualiza, como decía Ortega y Gasset sobre el sentido del retrato. En la obra de Ríos, este personaje, al comenzar la obra, está enseñando a leer al Niño de Vallecas, lo cual se origina de seguir la disposición receptiva del enano en la pintura y la presencia del infolio, así como de toda su caracterización, que transmite sabiduría.

Acerca de don Sebastián de Morra, quien toma el protagonismo de la obra,

³⁷ Este dato proviene de la información proporcionada en la página web del Museo del Prado.

³⁸ En *El escarabajo* (1982), novela histórica de Manuel Mujica Láinez, es el propio Felipe IV quien otorga el apelativo de “primo” a don Diego de Acedo. (169)

³⁹ Jonathan Brown, en *Velázquez, pintor y cortesano*, rescata la caracterización digna e interpeladora de “El Primo”: “El añadido del sombrero, encaramado en la testa formando un ángulo muy pronunciado, le añade también dignidad y estatura al hombrecillo, y quizás el artista quiso así distinguirlo, como miembro de la burocracia real que era, de los demás enanos contratados con fines de entretenimiento (...) Con todo, a pesar de la preferencia de Velázquez por los colores apagados, el retrato tiene una enorme fuerza. Ello se debe en parte a la percepción psicológica del personaje, al que el pintor mira como a una persona concreta, no solo como a un ornamento de la corte.” (154)

sabemos que estuvo al servicio del cardenal infante don Fernando en Flandes. Regresó a España en 1643 para servir al príncipe Baltasar Carlos y murió en octubre de 1649. El príncipe, al morir en 1646, le dejó varios objetos suntuarios, según su testamento, lo cual demuestra su aprecio hacia este enano de la corte.⁴⁰ En el retrato, resalta el colorido de la vestimenta, que da vivacidad a la imagen y contrasta con el fondo neutro.⁴¹ Indudablemente, lo que más llama la atención de los críticos e historiadores de arte, así como de cualquiera que contemple este retrato, es la intensidad de su expresión. Probablemente, sea esta profunda interpelación al espectador y la apertura que llama al diálogo lo que motivó a Ríos a convertirlo en líder dentro del conjunto de bufones y, en consecuencia, protagonista del drama. Su mirada es seria y pensativa, demuestra inteligencia y carácter, pese al aspecto infantil que le imprime su enanismo. Velázquez dignifica al bufón en esta representación pictórica, en donde se intuye una reflexión sobre la condición humana, tema que inspira a Ríos para la elaboración de la obra. Nina Ayala afirma:

De los otros retratos de este grupo, el del enano Sebastián de Morra (Madrid, Museo del Prado), h. 1644, es quizás el más impresionante como semblanza psicológica. La simplicidad de su composición y proximidad de la figura a los bordes del cuadro le dan especial fuerza a la imagen, y concentran el énfasis pictórico y emocional en la mirada acusadora que nos dirige Morra, contrahecho de cuerpo pero lúcido de mente. La postura frontal y simétrica del modelo acentúa lo corto de sus piernas, pero como tal frontalidad es algo que en la retratística se suele reservar para personajes de rango regio (así aparecen gran parte de los reyes de España en los retratos imaginarios del Salón Dorado del Buen Retiro mismo), le presta también una grandeza inesperada. (152)

Como se afirma en la cita, es fuerte la característica de este cuadro velazqueño como retrato psicológico, lo cual origina el diálogo que se establece con el receptor al expresar con profundidad una reflexión sobre la condición humana. Es por ello que Ríos lo

⁴⁰ Este punto difiere de la ficción, en donde es la reina Isabel quien reconoce al bufón al morir.

⁴¹ Closet-Crane señala "This type of background is typical of the idea of Baroque space as plenum; De Morra seems to exist in a vacuum which is filled with his psychological presence. Sebastian de Morra looks straight ahead. His stunted legs project forward resting on a horizontal plane which brings him eye level with the viewer. De Morra's hands, whose fingers cannot be seen, rest on his sides close to his waist. The body language of the dwarf expresses defiance and contained anger or revolt. His grave expression, his somber eyes and his penetrating gaze have a dramatic impact. De Morra remains inexorably remote in the shadows of an empty space and symbolizes both the quintessential hermit and Cynic who have completely detached themselves from the physical world." (159)

resalta como protagonista en su obra, puesto que, en su retrato, se perciben con mayor énfasis todas esas características que propician una reflexión sobre la existencia y originan su valoración como sujeto.

Es notoria la confrontación entre la expresión del enano y el espectador, como remarca Brown.⁴² Ello también será fundamental en la obra, pues al odio que siente Sebastián hacia todos, se suma la mirada crítica constante del bufón respecto del rey, los demás bufones y cortesanos, así como hacia el espectador del drama. Precisamente, en la actitud crítica del bufón encontramos un rasgo característico que lo diferencia de los bufones de la tradición. Es fundamental ese rasgo porque lo distancia de la actitud frívola del bufón de corte, quien, si bien podía decir verdades, no era escuchado porque lo hacía a modo de loco o gracioso, por lo cual no se revertía su condición de subalternidad. Ese no es el caso del protagonista de la obra de Ríos. Sebastián es, como se puede intuir a partir de su representación pictórica y luego reforzado por su caracterización en la obra, siempre crítico y activo, por lo cual su voz será oída. Sin dudas, es inevitable sentirse interpelado por él, lo cual fundamenta la inversión de su condición de subalterno, proceso en el que profundizaremos en el capítulo siguiente.

La última pareja está conformada por el Bobo de Coria (figura 10) y el Niño de Vallecas (figura 11), quienes tienen en común, en las pinturas de Velázquez, una menor lucidez evidenciada en sus miradas,⁴³ lo cual no es enfatizado en la obra de Ríos. El Bobo de Coria no debería ser denominado así, pese a lo extendido del nombre, pues no se trata

⁴² Asimismo, Jonathan Brown señala las características pictóricas del retrato que propician la confrontación con el espectador. Dice en *Velázquez, pintor y cortesano*: “Sebastián de Morra es el más vigoroso de todos los enanos de Velázquez. Al situar a la figura sobre un fondo oscuro y falto de definición (efecto que se disipa en la copia a causa de la indecisa representación de una ventana o nicho), Velázquez evita la posibilidad de distraer al espectador de su discreta confrontación con el asunto. A diferencia de Francisco Lezcano, al que se nos presenta con su retrato como un ser de inteligencia inferior a la normal, este enano parece en plena posesión de sus facultades mentales. Su expresión es una mezcla de inteligente curiosidad y una apenas disimulada intensidad. La nota afirmativa la ponen sutilmente el guardapolvo rojo, ribeteado de oro, y las potentes luces de la frente. Las manos, cerradas en apretados puños de esférica redondez, presionan sobre el cinturón en un gesto de desafío. La técnica empleada por Velázquez es en algunos fragmentos casi de notación, lo que contribuye al aire de arrojo del personaje. Una mancha de rojo define los labios, y la oreja derecha es poco más que un brusco depósito de pigmento anaranjado, con dos breves y rápidas pinceladas paralelas que determinan el lóbulo.” (174)

⁴³ Sin embargo, para Closet-Crane, el rostro de Francisco Lezcano no demostraría deficiencia mental, sino que más bien Velázquez estaría representando su estado pensativo. (156)

de aquel bufón, sino de Juan Calabazas, quien pasó a servir al rey desde 1631, después de estar sirviendo al cardenal-infante don Fernando de Austria. Sobre todo, debido a su particular sonrisa y mirada, así como su postura y la presencia de calabazas en el suelo, se suele decir que tenía retraso mental. Ayala afirma:

El retrato de Juan de Calabazas, de h. 1637-39, es de una riqueza de invención extraordinaria, y lleva hasta su límite la técnica ilusionista de Velázquez en este período (...) Velázquez representa al bufón (...) como a un ser humano imperfecto sin conciencia de serlo que es capaz de provocar nuestra compasión e incluso despertar nuestra simpatía. (151-152)

La cita destaca el empleo de una técnica que se adelanta a la pintura moderna. La experimentación de Velázquez contribuye al modo como se percibe este retrato, pues se asimila a este sujeto con empatía hacia su condición. Aunque en la obra de Ríos este personaje no tiene gran protagonismo, el Bobo de Coria se integra al grupo de bufones, al igual que todos, como parte de un colectivo, a la vez que se mantiene la individualidad propia de cada uno expresada en sus distintas personalidades.

Por otro lado, el Niño de Vallecas, bufón compañero del príncipe Baltasar Carlos, ha sido identificado como Francisco Lezcano, pues coincide con el registro de un bufón de ese nombre que sirvió en palacio desde 1634 hasta 1649. El retratado lleva en sus manos unos naipes. El fondo muestra un exterior parecido al representado en el famoso cuadro de Velázquez *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, datado hacia 1634 (figura 12).⁴⁴ En la obra, el Niño de Vallecas se distingue de los demás por ser más joven y, por tanto, estar en proceso de aprendizaje, pues, como mencionamos, “El Primo” le enseña a leer al inicio. Tanto el bufón más inexperto como el rey son aprendices en la obra, aunque en realidad todos los bufones se encuentran en proceso de formación, a la par que enseñan al rey el sentido de la vida. Esta idea la desarrollaremos en el capítulo siguiente.

⁴⁴ Closet-Crane, Velázquez, al establecer esta relación entre estas dos obras, señala, como dijimos anteriormente, la analogía entre el enano y el filósofo. La comparación entre estos dos también estaría simbolizada en los retratos de “El Primo”, así como en el de “Sebastián de Morra: “In the portrait of Don Diego de Acedo the allusion to the cave is replaced by the conceit of the hermit as sage in the iconographic tradition of paintings of St. Jerome at work. In the portrait of Sebastian de Morra the alienation from social life and mundane pursuits is further abstracted through the total lack of a recognizable environment; Velazquez presents De Morra as existing only in an intensely emotional psychological realm (inside the cave of the hermit/philosopher).” (160)

La organización de los bufones, del espacio y de los objetos en la obra es descrita en la acotación inicial. “Barbarroja” y “Don Juan de Austria” se encuentran a ambos lados del estrado ubicado en la parte izquierda, encima del cual hay un trono con un velador. Al fondo, hay una mesa, sobre la que está sentado el Bobo de Coria y, delante de ella, se encuentra don Sebastián de Morra, en un lugar central. A la derecha, y más adelante, se ubican “El Primo” y el Niño de Vallecas. Hay un contraste cromático entre muchos de los colores fuertes que destacan en las vestimentas de los bufones, como las de Sebastián, “Barbarroja” y “Don Juan de Austria”, respecto de los colores presentes en la escenografía, de poco colorido y protagonismo visual, tal como sucede con los fondos neutros de los retratos. Así, el cojín de raso negro sobre el cual se encuentra la corona y el lienzo negro que cubre la pintura de la reina acompañan al traje negro del rey, inspirador del Felipe lúgubre. Como vemos, el color negro se encuentra asociado al poder real, mientras que los colores más vivos se asocian a los bufones. Este signo dramático de carácter visual está presente desde el inicio de la obra y durante su transcurso, de manera que enfatiza a los bufones como sujetos dinámicos y llenos de vida, a la vez que disminuye la atención hacia los objetos y el poder del rey. De ese modo, la vida que el drama otorga a los bufones, a partir de la vitalidad que demuestran sus retratos, contrasta con la caracterización negativa de los símbolos de poder real, lo cual contribuye a la revalorización protagónica de los primeros.

En la obra, si bien dentro del terreno visual no serán tan resaltantes como los sujetos mismos, hay algunos objetos en escena que cumplirán sus funciones como signos, es decir, serán funcionales para las acciones. Parte de la utilería de la obra se encuentra representada ya en los retratos de los bufones, tales como las calabazas en el suelo junto al mal denominado Bobo de Coria; el libro de “El Primo”, con el cual le enseña a leer al Niño de Vallecas en el arranque de la obra; el bastón de “Don Juan de Austria”, con el que amenaza a Felipe IV y la espada y el gorro de Barbarroja. Este último, el gorro, si bien en la pintura de Velázquez tiene la función de caracterizar a Cristóbal de Castañeda y Pernía como el pirata turco, en la obra de teatro, identifica al bufón como tal. Así, la función original de este signo es desplazada para convertirse en símbolo del bufón al significar su identidad representacional, en tanto el gorro alude a la configuración de un sujeto como

actor.

En cambio, a diferencia de los demás bufones, don Sebastián de Morra destaca por ser retratado sin ningún objeto a su alrededor (pues incluso el Niño de Vallecas tiene unos naipes entre las manos). Probablemente, la ausencia de objetos en su retrato contribuye a la ya concentrada atención del receptor⁴⁵ hacia la expresividad de este sujeto, con lo cual se refuerza su no dependencia frente a objetos. Es decir, la ausencia de objetos subraya su independencia respecto de elementos externos. Podríamos extender esta reflexión y afirmar que también implica su independencia de otros sujetos. Gracias a ello, en el drama de Ríos, es el líder de los bufones y eje de las acciones. Así, al estar sin la compañía de objetos, se acentúa la atención hacia el sujeto mismo y hacia su corporalidad sustancial, la cual es precisamente la causa de su subalternidad. De esa manera, enfatizando al bufón en su expresividad facial y corporal, se destaca su carácter performativo, en otros términos, el de su capacidad de representación en relación con la corporalidad esencial.

La recepción de estos retratos de Velázquez seleccionados por Ríos para el drama, como vemos, es sumamente activa, por lo cual la importancia del tiempo no debe ser desestimada. La pintura immortaliza, es decir, captura en un espacio determinado un instante temporal; pero, en la recepción de la obra de arte, el espacio y el tiempo convergen, de modo que el tiempo pasa de estar congelado a cobrar dinamismo. Ortega y Gasset expresa claramente las implicancias del dinamismo en la recepción:

El careo del espectador con el cuadro produce a veces ante los de Velázquez, por ejemplo, ante sus retratos de enanos, un efecto azorante. Porque en algún instante casi llegamos a dudar de si somos nosotros quienes miramos la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros (...) Velázquez nos deja solos con sus personajes para que nos los arreglemos con ellos como podamos. (177)

Extendiendo la cita anterior, el arte de Velázquez, sobre todo en sus retratos, tiene la particularidad de poder borrar el marco que ciñe al retrato. De ese modo, el cuadro se mezcla con la realidad del espectador sin perder su propio contexto, pues indudablemente conmueven con una profunda sensación de realidad que da pie a ejercicios de imaginación y diálogo.

⁴⁵ De la que hablaba Brown, como citamos anteriormente.

En esta sección, dedicada a demostrar cómo los retratos de los bufones contienen una propuesta de su desarrollo como sujetos, es necesario recalcar la importancia del hecho de que se realice una mayor experimentación de la técnica pictórica en comparación con lo que sucede en otros cuadros, en donde los retratados son personajes de mayor poder social por su nobleza -por lo cual el retrato debía seguir ciertos parámetros de decoro que mermaban la libertad del artista-. Ayala hace alusión a ello: “[En las pinturas de bufones, Velázquez estaba] totalmente libre de las limitaciones impuestas por el decoro en los retratos de la familia real. En estas obras, Velázquez se podía permitir experimentar y llevar su técnica impresionista hasta el límite” (153). La condición social del retratado influye en el grado de experimentación y renovación técnica del arte de Velázquez. Este es otro motivo por el cual Ríos toma estas pinturas para la construcción de su obra, en lugar de otros retratos. Las experimentaciones de Velázquez en estos cuadros son importantes para la reflexión de la dinámica dentro de las artes que Ríos buscaba. En la obra, el autor toma la condición subalterna de los protagonistas como recurso importante en el fundamento de la apertura de las artes, es decir, de la reflexión sobre la pintura y el teatro, pues estas artes se interrelacionan y reformulan sus alcances. Así, la pintura se teatraliza y el teatro, en esta obra, se visualiza en grado extremo, pues es necesario para el entendimiento de la trama y estética que el espectador se familiarice con las pinturas de Velázquez. Sin dudas, es fundamental enfatizar la experimentación pictórica en estos retratos, pues la libertad con la que Velázquez trabajó en ellos dio origen al desarrollo de Ríos de los bufones tanto en su posibilidad dramática como en su valoración social.

2.4 La relación entre pintura y teatro

En la obra de Ríos, la relación entre la pintura y el teatro puede ser entendida, como hemos visto, no en tanto la pintura y el teatro tienen características que las distancien fundamentalmente, sino lo opuesto, al complementarse muy bien gracias a la particularidad de las pinturas de Velázquez. En la visión del rey, está presente una idea de la pintura entendida como arte espacial y no temporal en oposición al teatro, que reúne ambas coordenadas. Como he planteado, el rey tiene una visión estática de la existencia, la cual se puede identificar con su modo particular de entender la pintura. En cambio, para los bufones, la existencia es dinámica y lo demuestran mediante la afirmación de que la vida

es dinámica como el teatro.

Es necesario revisar la distinción entre las artes desde la cual se establece la diferencia entre la perspectiva de la vida del rey y la de los bufones. Para entender esto, es importante desarrollar las implicancias de la forma de abordar la pintura y el teatro dentro de una clasificación de las artes. A continuación, desarrollaremos a grandes rasgos el tema de la relación entre pintura y teatro. Para una introducción a este tema, daremos una mirada a la historia de la clasificación de las artes que presenta Tadeusz Kowsan en *Literatura y espectáculo*. Si bien no existe un sistema de las artes universalmente válido al depender toda ordenación de fines particulares, históricamente, las nociones de espacio y tiempo han servido como eje para dividir a las artes en dos grandes grupos: las artes espaciales y las artes temporales. Así, mientras que en el primer grupo destaca la pintura; en el segundo, la literatura. Esta línea de sistematización de las artes ha sido seguida en el siglo XVIII y XIX, hasta que críticos contemporáneos como Mikel Dufrenne han hecho especial alusión a que la pintura guarda también relación con el tiempo. En este caso, el tiempo entra como elemento fundamental al ser condición necesaria para la percepción de toda obra.⁴⁶

Sin embargo, el teatro ha tenido un lugar problemático dentro de esta división, pues no es posible decir que pertenece de manera exclusiva a uno de estos dos grupos. Para Kowsan, el teatro debe ser clasificado dentro de un grupo particular y diferenciado, pues es “el arte cuyos productos se comunican necesariamente en un espacio y tiempo determinados” (26). El teatro, por tanto, es una síntesis que incluye necesariamente las nociones de espacio y tiempo. Anne Ubersfeld, en *La escuela del espectador*, identifica, al igual que Kowsan, a la pintura como arte espacial y al teatro como arte espacio-temporal.⁴⁷

⁴⁶ No obstante, Kowsan marca una distinción entre percepción y comunicación y utiliza esta última para su clasificación de las artes. La comunicación es entendida como acto o acontecimiento en el que se transmite la información. Así, para Kowsan, la pintura es un arte espacial, pues el espacio es indispensable y suficiente para comunicar un cuadro y el tiempo lo es para transmitir una sonata, de modo que la música es un arte temporal. El tiempo solo sería indispensable para la percepción de una pintura, mas no para la comunicación. De ese modo, soluciona el problema de la clasificación de las artes.

⁴⁷ Además, la naturaleza del teatro pasa también por la conjunción de aspectos como la ejecución y la mimesis, como dice Ubersfeld: “El teatro pertenece a la vez a las artes de la ejecución (música, danza) y a las artes de la representación mimética (pintura, cine, etc.). Las primeras tienen como base el cuerpo humano en relación o no con un instrumento que le prolonga: son artes del tiempo, las artes de la presencia viviente. Son lo que son. No tienen la pretensión de estar en el lugar de otra cosa, de ser la representación de otra cosa ausente. Las otras son las artes de la representación de la ausencia: el cuadro o la película son también presentes, son un estar-ahí, pero figuran una ficción, una ausencia, y tienen un soporte hetero-material. La pintura no tiene las mismas cualidades de lo que representa: un retrato no es un cuerpo, y una imagen

En la perspectiva del rey, como veremos más adelante, se plantea una separación similar entre la pintura y el teatro. Para Felipe IV, la pintura es el arte de lo estático, pues para él la pintura es identificable con el eje del espacio, mas no del tiempo. Además, según su concepción de la pintura, esta es el lugar en donde es posible la eternidad que tanto anhela. No obstante, el autor demuestra que las pinturas no pueden ser entendidas simplemente como arte del espacio, sino que, dadas las características que hemos visto de las pinturas velazqueñas, estas deben ser aprehendidas teniendo en cuenta la importancia del tiempo, lo cual evidencia la construcción de una obra dramática a partir de estas pinturas.

La relación de la pintura velazqueña con el tiempo es, como vemos, tan compleja que no es posible mantener un esquema en el cual se caracterice a la pintura exclusivamente mediante la categoría de lo espacial excluyendo lo temporal. Ortega y Gasset enfatiza lo particular de la obra velazqueña en relación con el tiempo: “La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de la eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse” (45). Como vimos, los retratos psicológicos de bufones no son retratos que busquen estar fuera del tiempo, sino que manifiestan su transcurrir. Además, entablan un diálogo con el espectador por la presencia de signos (como la mirada, la sonrisa, la posición del cuerpo, la técnica impresionista, etc.) que interpelan al espectador del cuadro, quien se asemeja así al espectador de una obra teatral. Es decir, aunque son retratos, están dotados de movimiento y son a la vez tan reales y vívidos, que imponen una conexión con el receptor, como si la obra buscara perpetuarse en un tiempo concreto y seguir siendo percibida hasta salirse del cuadro, justamente lo que sucede con la obra de Ríos. En ella, podemos afirmar que hay una actualización constante de las pinturas a partir de su teatralización.

2.4.1 La relación entre pintura y teatro en el contexto del Barroco

Para el tema de este trabajo, es necesario, asimismo, plantear la relación entre

cinematográfica surge de la película y la pantalla (esta distinción, por supuesto, no es absoluta y deja fuera otras artes como la arquitectura).” (47)

pintura y teatro en el contexto cultural del Barroco, es decir, en la dinámica propia de la época. En este contexto, la pintura y el teatro están más íntimamente relacionados que lo que una rígida clasificación de las artes puede establecer. Julián Gallego considera básico el análisis interdisciplinario para entender esta época y llama la atención hacia la necesidad de entender la cultura española del siglo XVII en toda su magnitud, al ser rica en teatralidad.⁴⁸ Es necesario tener presente la importancia del teatro en el Barroco, pues la época se caracterizaba por un desbordamiento de lo teatral que llega al extremo de crear una conciencia de la vida como representación.⁴⁹

Debemos entender, por consiguiente, la noción de teatro en esta dirección, en tanto sintetiza la cosmovisión de la época. Ello es aprovechado por Ríos, pues la relación dinámica de las artes que desarrolla el autor en la obra, específicamente entre la pintura y el teatro, se sitúa dentro de la cosmovisión de la época. De ese modo, las perspectivas de la vida deben ser entendidas en el contexto del pensamiento barroco. La perspectiva del rey es limitada, pues él, inicialmente, prefiere la concepción de la vida como pintura sin considerar su relación con otras artes, como el teatro. En cambio, la visión de los bufones es más acorde con la de la época. Es significativo que la perspectiva de los bufones conceda tanta importancia al lugar del teatro, al punto de asimilar una perspectiva de la vida como teatro, pues ello era parte de la mentalidad de la época.

2.4.2 La relación entre pintura y teatro en la época contemporánea

Así como es necesario comprender la relación entre pintura y teatro en el contexto histórico de las pinturas de Velázquez, también lo es el establecer cómo se da esta relación en el siglo XX, en la época de la creación del drama de Juan Ríos. En los años 20-30, con el esplendor de las vanguardias, hay una intensa comunicación entre la pintura y el teatro. Hay una fusión del teatro y la pintura en artistas como Kandinsky, Léger, Lissitsky, Malevicht, Moholy-Naggy, Schlemmer, así como con Pablo Picasso, Eduardo Arroyo, José Caballero, José Hernández, Manuel Mampaso, Francisco Nieva y Antonio Saura, en

⁴⁸ Gallego recalca que es necesario tener presente la importancia del teatro en la España del Siglo de Oro para entender la pintura de Velázquez (150). Acerca de la pintura velazqueña, dice que es un “(...) arte que nunca comprenderemos si olvidamos que en la época de su eclosión formó parte de todo un conjunto gestual, teatral, simbólico, enigmático, dentro del cual, para el amigo de las artes, y hasta para el artista algunas veces, todo contaba más en un cuadro que los puros valores de la pintura, tales como hoy los apreciamos, aislados por siglos.” (150)

⁴⁹ Desarrollaremos el tópico del *Theatrum mundi* en relación con la obra en el tercer capítulo.

España. Asimismo, algunos pintores escriben teatro como Kokoschka, Kandinsky, Picabia, Picasso, Arroyo, Gilles, Aillaud. Una serie de pintores participan en montajes y escenografías en el siglo XX.⁵⁰ Las barreras entre las artes se difuminan y enriquecen con la fluidez que nace de esa comunicación interdisciplinaria, la cual se sirve también de la innovación y expansión de los recursos teatrales. Ángel García afirma: “Acaso el teatro sea sólo eso: un cuadro en movimiento; y la pintura más que un escenario detenido en el tiempo” (9). La obra de Ríos se enmarca dentro de la experimentación interdisciplinaria de la época al poner en práctica la idea de pintura como drama potencial. Ello se evidencia en la puesta en escena de la obra, a la que nos referimos en la introducción.

Hemos desarrollado, en síntesis, en este capítulo, la relación entre la obra *Los bufones* y la pintura. Para ello, ha sido necesario situar contextualmente diversos aspectos, como la visión de las artes en la España del siglo XVII y la recepción histórica de la pintura de Velázquez. La intención ha sido desentrañar los elementos fundamentales de la elaboración de *Los bufones*, de manera que ello nos permita comprender cómo se sostiene, desde la construcción de la obra, el proceso de inversión de la condición subalterna de los bufones. Por ello, hemos señalado por qué la obra se ubica en ese contexto espacio-temporal, por qué los protagonistas son bufones -especialmente los retratados por Velázquez- y a qué se debe el protagonismo del bufón Sebastián de Morra. Para explorar ello, era imprescindible introducirnos en el contexto histórico de la España de Felipe IV, así como en la pintura velazqueña, de manera que se ha desarrollado este tema a la par de la relación entre pintura y teatro. Así pues, en este capítulo, hemos analizado algunos signos dramáticos de la obra, especialmente los visuales, que fundamentarán la hipótesis que desarrollaremos más directamente en el siguiente capítulo, en donde entraremos ya al texto literario, es decir, nuestro objeto de análisis se convertirá, a continuación, en el signo verbal de la obra.

⁵⁰ Ángel García Pintado los enumera: “(...) el Ballet triádico de Schlemmer, el teatro sin fin de Kiesler, la síntesis escénica abstracta de Kandinsky, el objeto espectáculo de Léger, la geometría dramática de Mondrian (que quería actores invisibles), el arco de Caldeso, el teatro de color de Sonia Delaunay (que debería componerse como un vaso de Mallarmé, como una página de Joyce), las marionetas de Tamber y Arp; el teatro-circo-varieté futurista o teatro de la totalidad de Mololy Naggy” (8). También Matisse hizo decorados para los Ballets Russes de Diaghilev, con música de Stravinsky, así como Picasso, con música de Falla. Picasso, Cocteau y el músico Satie diseñaron trajes para ballet del futurista italiano Fortunato Daeparo. Salvador Dalí preparó escenografías, según un “método paranoico-crítico”. Agrega García Pintado: “Magritte no cayó en tentación teatral: sus cuadros ya son teatro.” (8)

Capítulo 2

La estrategia de agencia de los bufones ante el rey: la vida como teatro

Los bufones es una obra cuya estructura dramática es clásica; en ella, encontramos la existencia de un conflicto entre fuerzas antagónicas. Es necesario, por tanto, plantear el análisis de la obra a partir del conflicto dramático, el cual nace del enfrentamiento entre dos perspectivas de la vida. Como dice Veltrusky, en toda obra del género teatral “(...) cada uno de los sujetos se esfuerza, mediante una presión sistemática, por cambiar las actitudes de todos los demás sujetos, de modo que los contextos semánticos expresados por esos sujetos no se opongan a su propio contexto” (36). Y continúa explicando más adelante: “El transcurso del conflicto dramático tendente a la superación de las tensiones entre los contextos semánticos constituye la acción (el argumento) del drama, que da unidad a todos sus cambios y alteraciones internas” (36). El núcleo de una obra de teatro de estructura clásica, el argumento, consiste, pues, en una lucha que da origen al conflicto que se buscará solucionar a lo largo del drama. En *Los bufones*, podemos encontrar un enfrentamiento entre dos perspectivas de la vida: la del rey Felipe IV y la de los bufones, en donde esta última habrá de imponerse a la primera.

3.1 La perspectiva del rey

En primer lugar, observemos la perspectiva de la vida para Felipe IV, quien es representado como un rey lúgubre y abúlico, hasta el punto de llegar a la enajenación, tal como manifiesta el bufón don Sebastián de Morra, el motor de la acción en la obra: “Felipe es sombrío, lúgubre, tétrico. Parece un cadáver caminante. ¡O la sombra de un cadáver caminante!” (339). Y es que, en el contexto de la obra, ante la agonía de la reina, Felipe IV se torna en extremo melancólico y se abstrae en sus reflexiones, de modo que no puede cumplir sus obligaciones como gobernante correctamente. Esto ocasiona que los cortesanos intervengan y ordenen a los bufones que distraigan al rey y hagan de todo para que salga de su ensimismamiento. Los bufones elaboran escenas cómicas, que buscan entretener y hacer reír al rey. Sin embargo, ante su falta de reacción, finalmente lo obligarán a tomar parte de la representación. Al rey, sin embargo, le será difícil salir de aquel estado, pues la agonía de la reina refuerza en él la conciencia de la propia mortalidad,

lo cual se niega a aceptar, tal como lo expresa el siguiente parlamento:

FELIPE IV

¡Nada significa para mí, nada me importa,
el espacio deleznable de una vida!
¡Yo no quiero la dicha que se acaba, el cuerpo que se pudre,
el delicado ensueño que se hace añicos en las manos!
¡Yo quiero lo infinito, lo sin muerte, lo absoluto! (353)

Felipe IV expresa así su perspectiva de la vida, en donde predomina el ideal de su deseo de inmortalidad. La cercanía respecto de la muerte le produce, por ello, gran angustia y reacciona negándola para refugiarse en un reino ideal, que no se halla en la vida eterna del más allá, sino en el mundo concreto. Por ello, la perspectiva del rey es incluso sacrílega, ya que se aleja del cristianismo al buscar la grandiosidad y eternidad terrenal rechazando el reino de Dios. La visión del mundo del rey, en ese sentido, se define por la búsqueda de la eternidad en la realidad material, lo cual es ciertamente problemático ante su imposibilidad. Este deseo se muestra claramente en el siguiente pasaje en que el rey dialoga con un cortesano. Este le dice al rey que, ante la agonía de la reina, busque consuelo en la religión:

CORTESANO 2 (A Felipe IV)

¡Rezad, Señor! ¡Rezad! ¡Implorad al Altísimo un milagro!

FELIPE IV

Milagros. . . Caprichos de Dios. . .
Espejismos de la muerte. . . ¡Absurdo! ¡Absurdo!
¡Mi sed no se sacia en la corriente que fluye hacia la Nada!
“[¡] Eternidad!”⁵¹ dice mi sed. ¡Eternidad!
¡Y no minutos sin mañana, felicidad que sabe a ausencia!

EL GRAN INQUISIDOR

¡Blasfemáis, Señor! ¡El alma. . .!

FELIPE IV

¿El alma, decís? ¿El alma? ¡Yo sé dónde termina el alma!
¡Dadme cosas concretas, certidumbres materiales,
rostros en que el tiempo se detenga para siempre,
ojos eternos, sabores que no se desvanezcan en los labios!

⁵¹ En las citas de la obra, se ha corregido erratas menores como la falta de signos de exclamación y la debida tildación.

¡No sueños, ilusiones, fantasmas que duelen en el pecho,
juegos de niños enfermizos, delirios ingenuos de la fiebre!
¿Para qué me sirve un paraíso de sombras intangibles,
de músicas celestes que no puedo escuchar con mis oídos? (355)

En la cita, como vemos, el rey expresa su anhelo del ideal del absoluto en la vida misma y no en un más allá. Cuando pide “cosas concretas, certidumbres materiales, rostros en que el tiempo se detenga para siempre, ojos eternos, sabores que no se desvanezcan en los labios”, podemos interpretar que se refiere a su deseo de que la vida sea como la pintura, en tanto esta es aparentemente capaz de detener el tiempo materialmente, como sucede en los retratos de corte de Velázquez. Así, la búsqueda problemática de la eternidad terrenal se soluciona mediante la metáfora de la vida como pintura que congela la realidad. De esa manera, se pretende escapar del tiempo y, por ende, de la muerte. La perspectiva del rey sobre la vida, en tanto ideal y estática, se expresa más claramente en la siguiente cita. Este fragmento se encuentra avanzada la obra cuando se procede a develar el retrato de la reina,⁵² signo dramático presente desde el inicio:

“EL PRIMO”

Velázquez ha terminado su última obra.

Mostrad al rey el retrato de la reina. (“*Don Juan de Austria*” descubre el cuadro.)

EL BOBO DE CORIA

¡Ella es! ¡Parece que respira!

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Mira a tu reina viva, Felipe!

¡Mira a tu reina viva, mientras allá, en su alcoba,
yace tu reina agónica, tu reina acorralada por los gusanos!

FELIPE IV

Ella es. Ella será.

¡Lo que el tiempo robó, el pintor lo ha conservado! (363-364)

Se trata de un diálogo entre los bufones y el rey, en donde se advierte la manera como el rey entiende la pintura. El bufón quita el velo negro que cubre al cuadro de la reina, color que funciona como signo escénico que alude a su muerte inminente. El lienzo

⁵² En la recepción de la obra, se trata de una particular relación metapictórica, en donde los personajes de los cuadros de Velázquez que han sido teatralizados contemplan otro cuadro del mismo pintor.

es descubierto⁵³ y aparece ante la vista de los presentes la belleza inmortal del cuadro y de la reina, lo cual contrasta con la atmósfera de muerte. Ante ello, el rey exalta el poder del retrato de conservar la vida y de contradecir el transcurso del tiempo que implica la realidad. La pintura simboliza, en la perspectiva del rey, el arte de la idealidad estática, por lo cual ejemplifica su perspectiva de la vida.

Por otro lado, para el rey, la pintura era un medio artístico de representación del poder, como hemos visto en el capítulo anterior respecto de la diferencia entre los retratos reales y los de bufones. La pintura pretende materializar la posibilidad de detener el tiempo para concentrar así la simbolización del poder real. De ese modo, la pintura, en el caso de la percepción del rey, se presenta como arte del absoluto. Por ello, planteamos en el capítulo anterior la tradicional clasificación de las artes que las divide a partir de la coordenada de espacio o tiempo. La noción del rey sobre la pintura se encuentra en la dirección usual, como arte espacial, que excluye la temporalidad. El rey tiene, pues, una visión de la existencia que pretende lo absoluto y la eternidad en vida, con lo cual busca legitimar su poder como monarca.

3.2 La perspectiva de los bufones: la vida como teatro

A la perspectiva estática del rey se contraponen los bufones, quienes tienen una perspectiva de la vida dinámica, lo cual significa que tienen como eje fundamental la categoría del tiempo. Los bufones conciben la vida como teatro. Buscan imponer su perspectiva al rey con el objetivo de crearse agencia, para lo cual inicialmente hacen uso de su rol tradicional de bufones y se expresan críticamente mediante el lenguaje. Así pues, los bufones comienzan con utilizar el mandato de hacer reír al rey para enseñarle su propia perspectiva de la vida. De esa manera, reformulan el sentido de la risa y juegan con el poder que conlleva entender la vida como representación. Ello lo realizan mediante recursos teatrales y metateatrales. Enseñan que la vida es como el teatro al crear representaciones en las que el rey es obligado a tomar parte de manera interactiva, de modo tal que, al pasar de ser espectador pasivo a actor, Felipe IV asimila activamente la concepción que los bufones tienen del mundo.

⁵³ Presentamos como anexo la referencia del cuadro de Velázquez al que podría estar aludiendo el autor. Se trata del único cuadro de la reina Isabel, aparte de su retrato ecuestre. (Figuras 13 y 14, respectivamente)

Es fundamental, dentro de la estrategia de los bufones, su visión de la vida como teatro, puesto que esta perspectiva dinámica de la vida les permite crear una distancia entre el actor y el papel que se representa. De esa manera, se ubican en un lugar intersticial en donde se juega con la identificación y desidentificación de los roles que cada quien cumple. Con ello, demuestran que tanto ellos como el rey no son esencialmente tales, sino que sus identidades son performativas. En suma, al tener una perspectiva de la vida como teatro, los bufones logran distanciarse de sus roles como bufones, pues juegan así a ocupar diferentes posiciones que cuestionan la rigidez del lugar inferior que ocupan. A través de este mecanismo, trastornan los fundamentos de su subalternidad, ya que la relativización de la existencia incluye la relativización de la subalternidad. La relativización de la existencia y, por tanto, del lugar que se ocupa en ella, es fundamental en su proceso de agencia.

3.3 Los bufones como subalternos

El concepto de subalternidad será una herramienta de análisis útil, en la medida en que permite comprender tanto la situación inicial de subordinación desde la cual parten las acciones de los bufones, así como las estrategias específicas que utilizan para invertir esta condición. Para ello, he tomado aspectos desarrollados por los estudios subalternos, pero estableciendo la distancia necesaria al ser otra la realidad a la que se aplica el término. La subalternidad, en este caso, no se trata de la condición relacional de subordinación general que se expresa en diversidad de maneras y que surge en contextos coloniales, como la India (donde los estudios subalternos se originaron). Nos alejamos de las consideraciones de la subalternidad en relación con el choque cultural que implica la colonialidad.

No obstante, pese a las distinciones necesarias, el trabajo desarrollado por ese grupo, en primer lugar, nos ayuda a sentar las bases para definir a los bufones como sujetos subordinados en términos de clase, oficio, características corporales, etc. En segundo lugar, nos será útil en tanto este concepto establece claramente que la subordinación es una condición relacional, ya que depende de las relaciones de poder que se establezcan entre sujetos, en una situación determinada, en la cual se enfrentan al tener diferentes recursos y jerarquías. Esta es la base sobre la cual partimos para moldear la particular definición del subalterno en el caso que analizamos.

Es fundamental enfatizar la mirada que propone el grupo de estudios subalternos de rescatar históricamente al subalterno al haber sido invisibilizado por la historia a través de la construcción de esta por las élites letradas. La obra de Ríos se enmarca dentro de este intento por dirigir la mirada hacia aquellos sujetos cuyas voces han sido silenciadas históricamente y, por tanto, ignoradas. Este es un tercer punto que sirve para orientarnos en nuestra definición del subalterno: el hecho de que este se defina en tanto no es escuchado, como dice Gayatri Spivak en su famoso artículo “¿Puede hablar el subalterno?” Según Spivak, el subalterno, si bien podía hablar, su voz no era oída, de manera similar a lo que ocurre con los bufones en la obra. Este aspecto se verá en la escena en que los bufones juegan con la amenaza de matar al rey. Allí, las amenazas de los bufones no serían oídas, sino tomadas en broma. Sin embargo, ellos tomarán agencia precisamente a través del hecho de que no son oídos, ya que ello les permite jugar con la posibilidad desestabilizadora que contiene la broma y el juego, al no ser ya identificables con la ficción, sino traspasar sus límites.

La subalternidad debe ser entendida como un campo de fuerzas, en donde hay una pugna constante, ya que el subalterno desarrolla diversas estrategias en busca de que su voz sea oída. Para abordar el análisis de estas estrategias que desarrollan los bufones de la obra, serán de gran utilidad los aportes de Homi Bhabha, quien estudia cómo se ubica el subalterno para ser escuchado. Bhabha explica cómo el poder sobre el subalterno se construye sobre su estereotipación, lo cual connota rigidez y repetitividad ansiosa que lo estigmatiza (91). Sin embargo, el subalterno utiliza como estrategia para ser escuchado la movilidad de su posición, de modo que la resignifica. Realiza lo que llama “mímesis deformada”, que podemos entender como “el proceso por el cual la mirada de vigilancia retorna como la mirada desplazante del disciplinado, donde el observador se vuelve el observado y la representación “parcial” rearticula toda la noción de *identidad* y la aliena de su esencia” (115). El subalterno se localiza en un intersticio desde el cual deforma y revierte la mímesis que lo estereotipaba, de modo que la falsea y proyecta así en el dominador. Como resume Gyan Prakash: “Esto es lo que Homi Bhabha llama una posición intermedia, híbrida, de práctica y negociación, o lo que en términos de Gayatri Spivak es la catacresis: ‘reversión, dislocación y apropiación del aparato codificador de valor’” (294). Esta estrategia del subalterno nos será útil para desarrollar los recursos mediante los cuales

los bufones deforman su estereotipo y lo proyectan al sujeto de poder.

Ya adelantamos en qué sentido particular utilizamos el término “subalterno”. Sin embargo, antes de ingresar al análisis de la figura del bufón como subalterno en la obra de Ríos, es necesario hacer alusión a las diferencias existentes entre el lugar desde el cual se expresan los bufones -y que permite entenderlos como subalternos con rasgos particulares- y la compleja tradición del personaje del bufón desarrollada por la literatura. El bufón se caracteriza en la tradición literaria⁵⁴ por poseer cierta libertad ante el rey para decir verdades y hacer bromas, lo cual le concede una condición subalterna especial. De acuerdo con la convención de la tradición literaria, el bufón solía ser, en muchos casos, además de gracioso, loco y sabio. Podía ser confidente del rey, ya que era el único al que le estaba permitido decir verdades, pues representaba la voz del pueblo y el sentido común. Y como loco, era considerado como sabio que podía guiar hacia la verdad y el desengaño, como dice Jonathan Thacker (178). Tenía, por lo tanto, un especial privilegio para decir lo indecible que lo diferenciaba del común de los mortales. Sin embargo, el bufón, para hablar libremente, estaba, paradójicamente, constreñido bajo la condición subalterna que le imponía la locura. Para decir sus verdades debía escudarse bajo el amparo de la locura, lo cual, a la vez, lo separaba del *statu quo* y colocaba en una posición inferior, pues el hecho de decir verdades no lo empoderaba socialmente. La pregunta, en consecuencia, es hasta qué punto la voz del bufón era tomada en serio, es decir, si era realmente oída.

Para Georges Balandier, el bufón es un personaje ambivalente, pues fundamentalmente crea en el desorden de manera catárquica. No obstante, con ello, el bufón, finalmente, no se convierte sino en un proveedor del orden, ya que, al romper con las disciplinas, contribuye a la vez a restaurarlas (58). Es decir, el bufón sirve de modelo negativo, pues demuestra a qué caos estaría reducida la sociedad si no hubiese normas, de manera que se refuerza así el *statu quo*. “Difícilmente podríamos reconocer en él la prefiguración del revolucionario, ni siquiera la del insurgente” (58).⁵⁵ Por lo tanto, las

⁵⁴ Ejemplo de ello son los bufones desarrollados en la obra de Calderón (como Coquín en *El médico de su honra* o Pasquín en *La cisma de Inglaterra*), Shakespeare (*El rey Lear*), Víctor Hugo (*El rey se divierte*), etc.

⁵⁵ Beatrice K. Otto afirma de manera similar: “Jesters were not revolutionaries seeking to topple the king, which is partly why they were allowed such latitude, and their words were often heeded by their so-called superiors. They were usually the king’s ally [...]” (34). Además, Otto hace hincapié en el hecho de que muchos enanos se conviertan en bufones de corte, pues precisamente era debido a su condición de inferioridad física -y/o locura (fingida o real)- que se les quitaba legitimidad a sus palabras. Solo así, pues,

burlas, parodias y críticas al poder real e institucional son superficiales y no contienen mayor trascendencia al no ser tomadas en serio, a la vez que la condición subordinada del bufón no es reformulada. Ello es lo opuesto a lo que ocurre en la obra de Ríos.

Es necesario destacar las diferencias entre los bufones de la obra de Ríos y los desarrollados por la tradición literaria. En primer lugar, mientras que en esta su protagonismo se reducía al hecho de que solían contraponerse al poderoso con la finalidad de resaltar el poder de este, en la obra de Ríos, en cambio, los bufones son los personajes principales. El bufón se encontraba, pues, lejos de ser el protagonista en la obra literaria durante siglos.⁵⁶ En segundo lugar, los bufones aquí no están relacionados con el ámbito carnavalesco que caracteriza, en algunos casos, a la tradición. Este punto es importante, puesto que la inversión de la subalternidad no es momentánea, ya que no se trata de una carnavalización ni de un mundo al revés: mediante la argumentación reflexiva y a través de recursos teatrales, los bufones lograrán subvertir su subalternidad de manera sólida y permanente. Así, logran verdadera agencia. Los bufones de la tradición, en ocasiones, se caracterizaban por representar un mundo al revés sin moralidad ni justicia, lo opuesto a lo que sucede en la obra de Ríos. Asimismo, tampoco se trata de bufones que se valgan de la locura para lograr su acceso a la corte.⁵⁷ El bufón, en la tradición, debía ser loco o hacerse pasar como tal para expresarse. Sin embargo, en la obra de Ríos ocurre lo opuesto, pues los bufones se valen de la crítica realizada de manera reflexiva y de la estrategia racional de resignificar su ubicación al demostrar que la vida es representación. Lejos de ser instintivo, el bufón es reflexivo y crítico.

tenían licencia para decir verdades, lo que significa que, en realidad, estas no tenían gran valor.

⁵⁶ El teatro contemporáneo ha puesto mayor atención a la potencialidad de la figura del bufón. Ello se muestra, por ejemplo, en la importancia que Jacques Lecoq le concede al bufón en el proceso de experimentación de nuevas formas preformativas (con la fundación de su escuela en 1956), así como también en la obra de Darío Fo, *Misterio bufo* (1969), etc. posteriormente a la obra de Ríos. Es oportuno mencionar que el bufón ocupaba ya un lugar protagónico en la obra de Victor Hugo, *El rey se divierte*, y su versión como libreto operístico de Piave *Rigolletto* para Verdi.

⁵⁷ Es pertinente contrastar el personaje del bufón de la obra de Ríos con los elaborados por Calderón o Shakespeare. Francisco Ruiz Ramón se refiere a la locura de bufones (como Pasquín de *La cisma de Inglaterra*, por ejemplo) como “una cédula de identidad o un pase especial que le permite circular sin peligro por el laberinto palaciego y cortesano sin ser castigado por las verdades que dice o las mentiras que destapa, asegurándole así completa impunidad” (111). Esta cita demuestra la importancia de la locura como herramienta para la entrada del bufón en la corte. Asimismo, en la obra de Shakespeare, la figura del bufón está relacionada con la locura, como en el caso del bufón del rey Lear, así como en “el pobre Tomás” (Edgar como bufón simulado) en *El rey Lear*. Como dice David Ladra, para el bufón de corte, “decir la verdad está permitido, siempre que se hable desde la locura.” (264)

De esa manera, la figura del bufón en la obra que analizamos aquí, contrariamente a la tradición, se asemeja a la de un maestro que le enseña reflexivamente al rey el sentido de la vida y la muerte y, así, el significado de la humanidad. La particularidad del bufón en la obra de Ríos radica, por tanto, en su desarrollo como representante universal de la condición humana. La dignidad humana es, finalmente, la respuesta de Ríos a su búsqueda de la definición de lo que es esencialmente el ser humano. Y es solo mediante los bufones que la dignidad es ilustrada. Así, el autor reinventa la tradición literaria sobre la figura del bufón, pues en su época este no había tenido el tratamiento que Ríos le dedica.

Como vemos, Ríos reescribe la identidad del bufón en esta obra, construida, tal como vimos en el capítulo anterior, a partir de la reapropiación del contexto palaciego desde los márgenes. Esta particular reapropiación de Ríos no se limita a construir una realidad ficticia que recree a los bufones históricos fielmente,⁵⁸ ni tampoco representarlos siguiendo la tradición literaria (con los modelos de Calderón, Shakespeare, etc.) Por el contrario, resignifica el lugar de los bufones imaginariamente con la finalidad de aprehenderlos desde un ángulo ficticio, pero sin dejar de lado elementos históricos, para así dotarlos de una voz que sí logra ser oída. Así pues, la diferencia fundamental entre los bufones de la obra de Ríos y los de la tradición radica en que los primeros hablan y son oídos, debido, sobre todo, a que toman la conciencia necesaria sobre su función al poder ser capaces de criticarla y distanciarse de ella.

Para pasar al análisis de cómo los bufones desarrollan la estrategia mediante la cual se crean agencia, profilemos las características de la subalternidad de los bufones en la obra de Ríos. No son absolutamente marginales ni excluidos, pues están integrados a la sociedad. Viven en palacio, pero cumplen funciones que los subordinan a estar limitados a servir como medio de entretenimiento en la corte. Debían, pues, hacer reír y divertir a la reina y al rey. Al inicio de la obra, los bufones recuerdan con nostalgia su relación de

⁵⁸ Respecto del bufón histórico, Fernando Bouza presenta información detallada sobre estos seres olvidados históricamente. Afirma que los bufones de corte no eran dementes naturales, sino tomados por locos artificiales o fingidos: “Por el contrario, parecen haber sido hombres y mujeres que ganaron cierta fama por estar dotados de ‘graciosidad’, esa extraña categoría de la época en la que se mezclaban la gracia y el ingenio repentinos con el artificio de un oficio bien aprendido, y que pasada por hacer gestos, visajes, ruidos y muecas. En suma, los bufones no eran locos naturales, sino locos artificiales o fingidos, como de hecho se les llamó algunas veces” (51). En ese sentido, la teatralidad del bufón histórico es evidente, pues este no sería sino, a fin de cuentas, un actor.

subordinación extrema respecto de la reina, que se encuentra en esos momentos en agonía:

“EL PRIMO”

Es bondadosa con los perros y los bufones.

EL BOBO DE CORIA

¡Cuando montaba su caballo blanco, cuando iba de caza,
nosotros corríamos, bailábamos, hacíamos piruetas!

“DON JUAN DE AUSTRIA”

¡Y ella sonreía algunas veces!

“EL PRIMO”

Pocas. Siempre estaba triste.

EL NIÑO DE VALLECAS

¡Cuando lográbamos divertirla,
nos ponía en los labios terrones de azúcar,
confites, bombones, chocolates!

“BARBARROJA”

¡Y nosotros, entonces, le besábamos el borde de la falda!

EL BOBO DE CORIA

¡Saltábamos, ladrábamos, estirando la lengua como galgos!

“EL PRIMO”

Eso la hacía sonreír. ¡Es tan triste!

“BARBARROJA”

“¡Mis perritos! ¡Mis perritos fieles”, nos llamaba!

DON SEBASTIÁN DE MORRA

“¡Sus perritos!” “¡Sus enanos!” “¡Sus bufones!”

¡Cómo debe de despreciarnos! ¡Cómo debe de despreciarnos! (338)

Esta cita sirve para situar el lugar de enunciación de los bufones. Como vemos, todos los bufones, excepto Sebastián, añoran nostálgicamente a la reina, así como la relación de subordinación que mantenían con ella. Construyen un *locus amenus* en el que, además de aceptar, celebran sus roles como subalternos limitados a ser solo un medio de entretenimiento para la reina y llegan al extremo de identificarse positivamente como perros. El sentido de su existencia consiste en hacer reír a sujetos de poder sin tener mayores ambiciones. Llegan así a identificar, como si fuesen sus propios deseos, la

obligación que tienen de ser fuente de distracción en la corte. El mandato de hacer reír se encuentra tan profundamente interiorizado, hasta llegar a ser naturalizado. Los bufones llegan a celebrar, así, la eficacia que poseen de su cumplimiento, lo cual demuestra en gran medida su grado de subalternidad. Están restringidos a hacer reír, no solo por medio de las gracias o bromas que hacen, sino también, de manera fundamental, a través de la risa cruel que se origina ante la presencia del enanismo de don Sebastián de Morra y “El Primo”.

En la cita, los bufones demuestran ingenuidad respecto del hecho de ser identificados como perros. No lo dicen en sentido irónico, pues ello no correspondería con la reacción tan enérgica de Sebastián, quien hace una crítica feroz del hecho de que se auto representen conscientemente como seres inferiores exentos de humanidad. Aquello, según su modo de pensar, significa que la reina los desprecia, pues, para él, ella no puede estimar a un subalterno, ya que entiende que solo en una relación entre iguales puede existir aprecio. Es consciente de que la identidad es relacional, ya que advierte que la percepción de la reina respecto de los bufones es central en la formación de su identidad. Sin embargo, para Sebastián, debido a que esta percepción es negativa al implicar desprecio, su identidad se encuentra menoscabada. Por eso, demuestra un alto sentido de su dignidad y seguridad sobre el modo como merece ser visto y tratado, lo cual se opone a una visión conformista de la vida. Este bufón aparece con una conciencia crítica que encuentra su motor en la amargura constructiva, que, como una fuerza exaltada de rebeldía, imposibilita que se identifique con el rol superficial de bufón:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Basta de letanías prematuras!

¡Aguardad que muera, que se pudra!

¡Y reservad para Felipe vuestra endecha!

¡Aduladores, bufones, idiotas, infelices,

perros falderos, galgos lamedores de zapatos! (340)

Sebastián expresa enfáticamente su percepción de la manera como se identifican los demás bufones. Los adjetivos mediante los cuales se refiere a ellos son todos negativos: sujetos pusilánimes que velan apenas por su sobrevivencia, sin astucia ni valores guías en su actuar. Por todo ello, que significa aceptar su subordinación, resultan despreciables. Buscará reflexionar sobre lo que hay más allá de las apariencias, pues precisamente es la

falsedad lo que enciende su odio. Y para ello será profundamente crítico y corrosivo. Su visión del mundo refleja un pensamiento crítico de la realidad que lo rodea, de manera que se convierte en un personaje cercano al filósofo.⁵⁹ El alcance de su actitud crítica, tan desarrollada en Sebastián, es, sin embargo, limitada, pues al ser percibido como simple medio de distracción, no es tomado en serio y sus palabras quedan desprovistas de relevancia.

El límite de la capacidad del ejercicio de reflexión crítica es el primer punto en el que los bufones son subalternizados. El segundo punto radica en el hecho de que son constreñidos a un espacio específico y fijo, en el cual se los estereotipa como medio de distracción y se les impide ocupar diversas posiciones identitarias.⁶⁰ Así, por más que los bufones desempeñen diversos roles en sus representaciones, ello es entendido apenas como un juego, de modo que se silencian sus voces. Por eso, son subalternos, ya que, al no ser tomados en serio, no son oídos.

Las implicancias de la limitación de los bufones al deber cumplir la función de entretener y divertir son evidentes en el siguiente fragmento, en donde los cortesanos asignan a los bufones la tarea de hacer reír al rey, preocupados por su abulia y mirada demente en las negociaciones con los franceses:

CORTESANO 2

Está bien un rey sombrío. Así lo exige la etiqueta.
Pero un rey loco sería demasiado. ¡Es preciso distraerlo! (343)

Por eso, ordena a los bufones que distraigan al rey y así este pueda cumplir eficazmente sus deberes como gobernante:

CORTESANO 2

¡Distraedlo, hacedlo reír, sonreír siquiera, cueste lo que cueste!
¡Saltad, golpeaos, heríos, suicidaos, pero que ría! (343)

Se trata de una tarea importante para mantener el orden social y político, pero que constriñe a los bufones al ámbito de la subalternidad. Mientras que “El Primo” acepta

⁵⁹ Recordemos lo que mencionábamos, en el capítulo anterior, con respecto a la relación entre las pinturas de Velázquez de bufones y las de filósofos.

⁶⁰ Idea que desarrolla Homi Bhabha, en el capítulo III de *El lugar de la cultura*: “La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo”.

pasivamente esa tarea, el bufón don Sebastián de Morra reacciona con amargura:

DON SEBASTIÁN DE MORRA
¡Reír, hacer reír! ¡Máquinas de risas,
pálidos jardines de carcajadas! ¡Eso somos! ¡Sólo eso!

“EL PRIMO”
Eso “estamos”. Somos hombres.

DON SEBASTIÁN DE MORRA
¡Reír! ¡Reír! ¡Reír! ¡Reír!
¿Que les importa a esos malditos, qué les importa, di,
qué les importa que nuestra risa florezca en un tallo negro de sollozos,
que nuestra risa sea la espuma de un mar amargo, profundo, de agonías? (344)

Indignado, el bufón don Sebastián de Morra lanza una exclamación en la que compara a los bufones con máquinas de risa. Este término “máquinas de risa” hace referencia a la idea de una deshumanización de los bufones, pues se han convertido en seres autómatas que existen solo para cumplir una función: la de hacer reír. Así, a la representación de los bufones como perros, se une la de máquinas. En ambos casos, está clara la subalternidad de la que parten en la obra, puesto que inicialmente son representados como no sujetos, es decir, seres sin verdadera capacidad comunicativa ni reflexiva, sin lenguaje ni intelecto. Así, Sebastián se percata de que los bufones son representados por su incapacidad crítica y, en tal medida, como individuos sin dignidad.

Sebastián combate aquella risa sin valor, que critica por su falsedad. La risa inicial de los bufones, que es recordada con nostalgia, tiene un sentido negativo y limitante. No critica la risa que es muestra de alegría y vitalidad, sino la que ha perdido sentido. Es por ello que no se ceñirá al rol encomendado, pues no hará reír superficialmente al rey. En el transcurso de la obra, se va construyendo un sentido de la risa subversivo, que se propone desestabilizar el *statu quo* al originarse en el cuestionamiento de la subalternidad de los bufones. Estos, al utilizar el recurso de la risa a su favor, no ya como medio por el cual son subordinados, sino como herramienta que les brinda la capacidad de amenazar al rey, se transforman de obreros de la risa a sujetos con poder sobre ella. El poder de la risa se traslada del rey al subalterno. Este es quien ahora ríe y deja de lado la frustración y la amargura del inicio. De esa manera, los bufones proporcionan un nuevo significado a su

ubicación, al cambiar el sentido de la risa y el juego, de un sentido superficial a uno profundamente crítico.

3.4 El proceso de la enseñanza de la vida como teatro

A continuación, presentaré el proceso mediante el cual los bufones invierten su condición de subalternidad. Esto sucede progresivamente y podemos rastrearlo en cinco escenas de la obra. Podemos dividir estas, a su vez, en dos grupos: las que corresponden a la enseñanza de los bufones al rey de que la vida es como el teatro y las que tratan de la enseñanza de la aceptación de la muerte. Ambas implican el sentido de la relatividad de la existencia. Desarrollaremos a lo largo de este segundo capítulo esta primera estrategia, mientras que la que se refiere a la segunda será tratará en el tercer capítulo.

La primera parte de la estrategia de agencia corresponde a la enseñanza de que la vida es como el teatro. (a) En la primera escena, los bufones obligan al rey a tomar parte en la representación que improvisan, de modo que este hace el papel de caballo. (b) En el segundo momento, los bufones amenazan al rey con matarlo, lo cual permite jugar con la identificación y desidentificación de sus roles como bufones. (c) Como tercer momento, el rey ofrece su trono, pero es rechazado. Los bufones reafirman su libertad al poder ocupar diversos roles gracias a la teatralidad de sus vidas, mientras que el rey es incapaz de ello. De esa manera, se demuestra en gran medida la inversión de subalternidad de los bufones, a la vez que el poder del rey pierde valor.

3.4.1 El rey es forzado a representar un caballo

El rey, al entrar en escena, se encuentra con los bufones, quienes lo reciben cumpliendo su función de entretenerlo. Cada bufón le hace preguntas similares sobre si se impuso frente a los enemigos. El tono es de “fingida alegría”, excepto por Sebastián, quien demuestra más bien “jovial malignidad”. Sin embargo, este intenta salirse del guión, pues deja esa estructura y agrega una reflexión suya acerca del significado de la muerte, lo cual confunde a los otros bufones. Después de esto, “El Primo” retoma el mandato de entretener al rey y le comenta cuán elegantes le parecen los embajadores franceses. “Don Juan de Austria” compara las acciones de los embajadores franceses con las del rey. Las de aquellos eran un espectáculo, mientras que el rey no habría sido capaz de realizar hechos similares. El objetivo es animar al rey siguiendo la pauta de bromas establecidas. Sin

embargo, ante su falta de reacción, los bufones empiezan a actuar. Después de referirse a los embajadores franceses, que simbolizan lo opuesto al rey, dice el bufón “Don Juan de Austria”:

“DON JUAN DE AUSTRIA”

¿Y sabes lo que hizo el conde aquel, el favorito de Mazarino?

¡Subió a su caballo, apretó las espuelas,

y partió a todo galope! ¡Así! ¡Así! ¡Así!...

(Se pone a gatas y, montado por el Niño de Vallecas, agita rítmicamente las espaldas, imitando el galope de un caballo.) (347-348)

Los bufones parten de ese interrogatorio sobre la conferencia y los comentarios sobre los embajadores para así armar una representación en torno al esquema de las acciones del conde y su caballo. El bufón “Don Juan de Austria” hace de caballo del Niño de Vallecas. Luego, el rey es obligado por “Barbarroja” y el Bobo de Coria a reemplazar a “Don Juan de Austria” y actuar como caballo del Niño de Vallecas. Al inicio, sigue mecánicamente las acciones, hasta que sale de su indiferencia y repara por primera vez en lo que hace. Se detiene jadeante y desconcertado. “Don Juan de Austria”, a la vez que simula golpearlo con su bastón, le dice al rey:

“DON JUAN DE AUSTRIA”

Pero ¿qué sucede? ¿Qué te pasa?

¡Jadeas! ¡Te detienes! ¡Ya sólo te falta sacar la lengua!

¡Vamos ya, rocín de luto, revienta, saca la lengua!

¡Sácala ya, para tragar las moscas! ¡Sácala! ¡Sácala ya!

(Obedeciendo, desolado, sin voluntad, Felipe IV saca la lengua) (350)

Y esto no hace sino provocar todas las risas. El rey entra en el juego, pero al rato no puede más, por lo que desiste y cae. Don Sebastián de Morra, entonces, agrega una reflexión en la que compara al Niño de Vallecas con el mundo, el cual, dice, pesa mucho al rey. Además, llama al rey “bufón de bufones”.

En este primer momento, los bufones han cumplido una función que ha superado la superficial tarea de hacer reír, pues han incluido al rey en la representación al forzarlo a ser un actor. De esta manera, han provocado que tome distancia respecto de su obligación de ser rey y se desidentifique de ese rol, a la vez que ellos mismos han comenzado a distanciarse de su rol de vasallos de la risa. Para lograr una respuesta del rey, los bufones

han eliminado todo rol pasivo, pues lo han obligado a actuar. Así, al utilizar recursos teatrales, han enseñado que, según la perspectiva de la vida como teatro no existe función pasiva, sino que se representan roles activamente. Los demás bufones observan esta representación, pero de manera activa, pues intervienen con exclamaciones y gestos de ánimo hacia el caballo, es decir, el rey. “Don Juan de Austria”, el bufón que representa a un miembro de la realeza, da paso a que el rey tome el rol de caballo y ocasiona así que el Felipe IV tome la posición del subalterno. El caballo, elemento que acompaña al sujeto de poder,⁶¹ es análogo al bufón, que también tiene la función de realzar el poder real por medio del contraste.

De esa forma, el rey ocupa momentáneamente la posición del bufón, al convertirse en actor y en subalterno a la vez. En consecuencia, Felipe IV empieza a tener contacto con la otredad que implica la subalternidad. Además, los bufones desarrollan la cuestión de la identidad relacional, pues queda claramente establecido que, dado que el Niño de Vallecas ocupa teatralmente la posición del noble, el rey necesariamente se debe identificar con el subordinado. Como vemos, los bufones dan el primer gran paso para imponer su perspectiva de la vida.

Por otro lado, tenemos en esta representación una primera muestra de violencia, pues “Don Juan de Austria” simula golpear al rey, así como el Bobo de Coria se dispone a darle un puntapié. Se juega, al ser simulaciones, con el poder que contiene la teatralidad como desestabilizadora de la realidad. Y estas primeras expresiones de violencia constituyen el primer símbolo del mensaje presente en toda la obra de que el poder real se va desmoronando. Estamos, así, ya lejos de aquellos bufones del inicio que no hacen más que cumplir la banal función de solo entretener. La reflexión de que el rey desiste ante el peso del mundo contribuye a cristalizar el primer momento de la creación de la agencia. El hecho de que el rey caiga del caballo solía predecir la caída del sujeto poderoso en la convención teatral del Siglo de Oro. Con la caída del rey, quien se encuentra actuando como caballo, simbólicamente, se anticipa la desestabilización de la relación entre el

⁶¹ Julián Gallego estudia la representación pictórica del rey con el caballo. Este animal afirma la majestuosidad del poder real. Afirma lo siguiente: “El caballo montado es sinónimo de poder y destreza, de majestad heroica (...)” (229). Así pues, en la obra, se parodia este símbolo de grandeza del poderoso a caballo, como se representa en pinturas de Velázquez. De ese modo, Felipe IV es doblemente ridiculizado, al forzarlo a actuar como caballo y al parodiar sus retratos de poder.

subordinado y el sujeto de poder, al haber perdido solidez el sentido de ambas posiciones.

3.4.2 Los bufones actúan como si fuesen a matar al rey

Las acciones en la obra siguen el camino hacia la toma de agencia de los bufones. El tono de las acciones se va intensificando hasta adquirir formas violentas. Pasamos de la simulación del golpe de “Don Juan de Austria” al rey a una performance en donde los bufones amenazan con matarlo jugando con el grado de realidad que contiene una representación. Felipe IV llega a creer que la actuación es real, puesto que los bufones empujan la intensidad de la acción hasta ese punto. De ese modo, el rey es llevado a reflexionar sobre hasta qué punto la vida es una representación.

La escena empieza cuando, luego de que el rey está agotado por actuar como caballo, llega El Gran Inquisidor para pedirle que abra un proceso en el cual se buscará juzgar a los traidores que han sido descubiertos por la Inquisición. Entonces, Sebastián le dice al rey que repare, por primera vez, en los bufones como insospechada fuente de poder:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

(...)

Has previsto la conjura de los duques,
las intrigas de los condes, las ambiciones de tus presuntos sucesores.
Pero, ¿has pensado alguna vez, Felipe, Felipillo,
que tus súbditos más cercanos, tus esclavos de cámara,
los galeotes de tu risa, los que mejor te conocen,
los que más te aborrecen, por lo tanto, nosotros, en fin,
nosotros, tus bufones, podríamos ser también de la partida,
podríamos ser sencillamente los encargados de matarte? (356)

Y más adelante exclama:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Nadie te oirá! ¡Y si te oyen, creerán que juegas, que bromeas! (357)

En esta primera parte de la cita, Sebastián describe a los bufones como “sus súbditos más cercanos, sus esclavos de cámara, los galeotes de su risa, los que mejor lo conocen y, por ello, los que más lo aborrecen”. En esas pocas líneas, resume la relación entre los bufones y el rey. La autoridad inesperada de los bufones se debe al grado tan íntimo en el que se relacionan con el rey. Los bufones, como subalternos, adquieren

agencia valiéndose de su posición especial de confianza y conocimiento del rey, de modo que utilizan esta situación para su beneficio. Sebastián demuestra que es posible para los bufones aprovechar la cercanía con el rey como arma que sirva como amenaza hacia su vida y poder. Es decir, la relación de subordinación a la que están obligados causa paradójicamente que los bufones utilicen esto como arma en contra de Felipe IV. De ese modo, invierten el sentido de dependencia respecto del rey.

La posibilidad de matar al rey es central en la estrategia de los bufones, pues el tema central de esa performance es aquello que problematiza más a Felipe IV: la muerte. Así, desarrollan la idea no tanto del hecho hipotético de que podrían matar al rey, sino de que efectivamente podrían hacerlo porque todos lo tomarían como una broma o representación, en lugar de una verdadera posibilidad. Los bufones le enseñan al rey que la muerte, a la que este tanto teme, no es una realidad ficticia o lejana, sino una realidad inminente⁶² que puede ser ocasionada por los seres menos pensados: los bufones mismos. Incluso los bufones, como subalternos que tienen una relación cercana con el rey y son relegados a entretener, tienen la potencialidad de acabar con el máximo representante del poder político.

En la segunda parte de la cita, los bufones juegan con el poder del cuestionamiento de los límites entre la realidad y la representación. Nadie creería en la amenaza de los bufones de matar al rey, puesto que lo tomarían como una broma. Nadie, pues, podría imaginar que se tratase de un suceso real si se tiene interiorizada la idea de que hay una separación dicotómica entre realidad y representación. Así, si se mantiene una diferencia rígida entre realidad y representación, los bufones podrían matar al rey fácilmente. Pero si se entiende que la vida misma es representación, el rey y los cortesanos podrían actuar más dinámicamente, seguir el juego y evitar toda amenaza. El poder de la representación, eje fundamental en la perspectiva de los bufones, se manifiesta aquí de manera clara y es por ello que los bufones la utilizan como estrategia.

Los bufones demuestran que la representación no está separada de la vida y de sus implicancias materiales, sino lo contrario, pues la existencia implica ya un actuar y

⁶² Esta idea de la muerte siempre presente y el papel de los bufones que enseñan al rey su sentido, serán puntos importantes que analizaremos más adelante, en el siguiente capítulo. Sin embargo, hay que resaltar que la enseñanza se inicia ya desde este momento de amenaza al rey.

representar roles. Así pues, la teatralidad es inherente a la vida. La vida, por tanto, puede ser entendida no solo como representación teatral, sino también como juego. Predomina la idea de la relatividad de la existencia, que es la manera como ve el mundo Sebastián, la cual traslada hacia los demás bufones y al rey. De esa manera, los bufones aprovechan el grado de libertad que poseen como bufones, pero van más allá de las funciones asignadas. Utilizan como estrategia el jugar con el lugar intersticial que ocupan, al jugar a identificarse y desidentificarse de su rol como fuente de entretenimiento; pero, además, juegan a ser y no ser actores. Demuestran también que la representación no consiste en asimilar un rol, sino que contiene la posibilidad de ejercer múltiples roles. De esa manera, pueden actuar dinámicamente e improvisar, estrategia de poder basada en la sorpresa.

En la escena, los bufones actúan como si derribasen al rey. Levanta uno su bastón por encima de la cabeza de este, mientras que otro hace como si fuese a atravesarle el pecho con su espada.⁶³ Sin embargo, los bufones se detienen repentinamente, sin llegar a tocar al rey. Dice don Sebastián de Morra:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

(...)

¡Ni quito ni pongo rey! ¡Pero ayudo a reír a mi señor!

¡Es un juego, Felipe! ¡Repórtate! ¡Es un juego!

¡Una fúnebre chanza de bufones! ¡Nada más! ¡Nada más!

¡Serénate, Felipe! ¡Cálmate! ¡Respira! ¡Vive!

¡Los bufones no somos capaces de hacer lo que debemos! (357)

La expresión de Sebastián “¡Ni quito ni pongo rey! ¡Pero ayudo a reír a mi señor!” merece una especial atención por su relación intertextual. Luis Junceda dice lo siguiente acerca de la frase “Ni quito ni pongo rey, mas ayudo a mi señor”: “Esta frase histórica, pronunciada por el mercenario francés Bertrand du Guesclin con ocasión de la muerte del rey Pedro I de Castilla a manos de su hermano Enrique, ha quedado como expresión cínica de falsa neutralidad, si bien suele enunciarse solamente en su primera parte” (385). En la obra, el bufón resignifica la segunda parte de la frase, con lo cual dice que ayuda a reír a su señor. La frase original alude a una circunstancia que implica la muerte de un rey. Lo

⁶³ Barbarroja utiliza la espada con la que aparece en su retrato, mientras que “Don Juan de Austria” hace uso del bastón con el que ha sido retratado. Estos objetos los identifican con los personajes que estos bufones representaban en la corte. Es decir, los elementos que aparecen en los retratos pictóricos se convierten en la obra en objetos útiles, en otras palabras, en signos dramáticos. Algo similar ocurrirá con las calabazas del Bobo de Coria que llevan dentro la calavera que dará pie a la metáfora del poder de los bufones.

interesante -y lo ambiguo- en la obra de Ríos es que el posible rey muerto y el rey puesto son el mismo. Podemos sacar más provecho a este texto desde la hipótesis del presente trabajo de que la performance de los bufones permite al rey tomar conciencia de la inestabilidad de su valor. De esa manera, los bufones niegan una visión de la vida esencialista en cuanto a la posición social y enseñan al rey dinámicamente la relatividad de la existencia en general.

Sebastián pretende atenuar la amenaza de matar al rey que los bufones acaban de efectuar para evitar que sean juzgados, como sucede en el origen del dicho. La amenaza deja de ser tal ante la afirmación de que se trataba de una broma, pues estarían cumpliendo con su deber de hacer reír al rey. Así, si antes se desidentificaron con el rol de bufones, con estas palabras vuelven a identificarse. Este juego dinámico de posiciones es, por lo tanto, fundamental en la estrategia de toma de agencia.

Por otro lado, es interesante la exclamación con la que acaba el fragmento citado, pues tiene sentido irónico: “¡Los bufones no somos capaces de hacer lo que debemos!”. Sebastián se refiere a que los bufones no son capaces de amenazar verdaderamente el poder del rey; sin embargo, como sabemos, aunque afirme que todo había sido una broma, la acción está ya hecha. Simbólicamente, el poder del rey ha sido cuestionado gravemente y los bufones han subido un escalón más en su proceso de inversión de subalternidad.

Después del fragmento citado en el cual los bufones juegan con amenazar al rey, Sebastián afirma que se trató de una broma, lo cual niega en seguida para decir que era todo un sueño. Se produce así, en los diálogos entre Felipe IV y Sebastián, una reflexión de la vida como sueño, de manera que se desarrolla este tópico, alrededor del cual gira *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En dicha obra, un tema importante es la educación del príncipe Segismundo, mientras que, en la obra de Ríos, también se produce un proceso de enseñanza, pues los bufones le enseñan al rey su visión de la vida. Segismundo se encuentra aislado del mundo, al estar encerrado en una torre, mientras que Felipe IV está ensimismado, por lo que los bufones buscarán sacarlo de ese encierro en sí mismo. En esta cita, el rey medita, de manera similar a Segismundo, acerca de los borrosos límites entre la realidad y el sueño.

FELIPE IV

¡Un sueño aciago, indescifrable! ¿Sueño o realidad?

Pero, ¿no da acaso lo mismo, no es igual, para el que sufre,
soñar el dolor que atormentarse en la vigilia?

¿En qué se distingue la ilusión, de lo que existe,
en qué se diferencia el sueño de Dios del sueño de un hombre,
si es en el pecho humano donde anida total, inmensa, la tristeza?

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡No, Felipe! ¡No! ¡No hay problema metafísico!

¡Esto no es un sueño! ¡Mas tampoco es una chanza! (...) (359-360)

De manera similar a Segismundo, el rey, abstraído, medita acerca de la diferencia entre sueño y realidad. Sebastián le increpa que la vida no es sueño ni tampoco una chanza en el sentido ligero de la palabra, en tanto implica un desligamiento del mundo para refugiarse en otra realidad. La afirmación tajante de que no hay problema metafísico se refiere a que no existen dos mundos, sino que solo existe la realidad. Por tanto, no habría una contraposición de un mundo ideal, como en la teoría platónica, que daría origen a la realidad. La realidad no es una copia que represente a otra realidad, sino que es representación en sí misma: los bufones son tales en tanto representan a bufones (y dejan de serlo en tanto dejan de identificarse con ese rol). De esa manera, Sebastián llama la atención hacia la concreción de la vida en tanto significa siempre materialidad.

3.4.3 El rey ofrece su trono a los bufones

La siguiente escena en la que vemos cómo se va consolidando la agencia de los bufones frente al rey es aquella en la que este ya no es un participante forzado a representar, sino que, por el contrario, la acción nace de su voluntad. Se convierte en actor con iniciativa para representar. En esta escena, el rey ofrece su trono, pero ningún bufón quiere ocuparlo.

La escena empieza cuando Sebastián dice: “(...) ¡Los bufones juzgarán al rey! ¡Buena justicia! ¿Aceptas nuestro tribunal, Felipe?” El rey les ofrece su trono, pues cree que solo desde esa posición es posible efectuar el juicio. Si bien el rey se presta al juego, no admite la idea de un juicio desjerarquizado que provenga desde la posición de los bufones, sino solo en tanto ocupen su trono. Pese a ello, en su primera iniciativa, el rey evidencia interés por jugar a representar, de manera que muestra su intención de desidentificarse respecto del papel de rey. Así, acepta que la identidad no es fija. Sin

embargo, el ofrecimiento es rechazado por todos los bufones, quienes muestran dignidad y orgullo ante sus roles de bufones. Ser bufones, en tanto resignifican su rol, les permite poseer mayor libertad en comparación con la posición del rey, ya que pueden jugar a representar, así como también reír y reflexionar con mayor soltura. De esa manera, se demuestra que el rey no es poderoso *per se*, sino solo en tanto se relaciona con subordinados como los bufones. El rechazo de los bufones demuestra que su estrategia no es reducible a un fácil juego de intercambio de roles, sino que se trata de resignificar el lugar en donde se ubican a partir de la relación con el otro.

Luego del rechazo de los bufones del trono real, Sebastián agrega reflexiones sobre lo acontecido y se entabla así este diálogo entre él y el rey:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Ya lo ves, Felipe, Felipillo! ¡Ya lo ves!

¡Nadie envidia tu trono! ¡Nadie! ¡Nadie! ¡Nadie!

¡Sube a tu tinglado, rey de feria,
borracho, visionario, monarca de manicomio,
que no comprendes todavía que todo esto es una farsa,
una lúgubre farsa de loqueros!

¡Tú no eres rey, Felipe! ¡Y nosotros no somos lo que estamos!

¡Esto es una comedia, Felipe, Felipillo,
un carnaval con antifaces de carne,
con disfraces de piel sobre los huesos!

FELIPE IV

¡Un carnaval!

¡Pero yo sé quién soy! ¡Yo sé quién he de ser!
¡Sois vosotros los que estáis ebrios, locos, alucinados!

¡No sois vosotros los que me engaños!

¡Yo soy el que está jugando al rey,
para que vosotros podáis jugar a los bufones!

¡Yo soy el cuerdo, el único cuerdo en este siniestro manicomio! (362-363)

En la cita presentada, Sebastián expresa claramente su intención de hacer entender

al rey su visión de la vida como teatro. Las palabras que aparecen en la cita, como “farsa”, “comedia” y “carnaval”, aluden a la idea de la vida como teatro. Son términos comunes para entender el teatro en la época. Es necesario tener presente la importancia del teatro en el Barroco. La época se caracterizaba por un desbordamiento de lo teatral que llega al extremo de crear una conciencia de la vida como representación. En el Siglo de Oro, Calderón de la Barca fue quien mejor desarrolló el tópico de la vida como teatro: el *Theatrum mundi*, el cual se remonta a la Antigüedad. Ernst Robert Curtius hace referencia a la historia de este tópico, que desarrolla desde Platón hasta la tradición cristiana.

Sin dudas, Ríos dialoga intertextualmente con la obra calderoniana, especialmente con *La vida es sueño* y el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, como demuestra la expresión “No somos lo que estamos”, frase que hace referencia a la transitoriedad de la posición social que ocupamos en vida. El objetivo de este diálogo es actualizar el tópico mencionado. La elaboración del tópico por Calderón se caracteriza por subrayar la importancia de cumplir bien los roles para acceder a la vida eterna en el cielo. Como menciona Curtius, “Calderón es el primer poeta que convierte el *Theatrum mundi*, dirigido por Dios, en asunto de un drama religioso” (208). Por el contrario, Ríos se aleja de la orientación moral y religiosa para utilizar este tópico como estrategia para la inversión de la condición de subalternidad. El desarrollo de la idea de la vida como teatro, pues, se orienta a cuestionar las posiciones sociales que se ocupan y que forman la identidad.

El hecho de que ninguno de los bufones envidie su trono significa ya una pérdida simbólica del poder, pues un rey sin súbditos que admiren y envidien su posición es absurdo. El poder, al ser una relación entre dominantes y subalternos, no se sostiene si este último grupo no reconoce el poder del superior. En otras palabras, se trata de una relación rota, en la que hay un amo sin esclavo, por lo cual no existen ya tales identidades. Las identidades, al ser relacionales, dejan de existir al quebrarse la relación. Así, es insostenible reconocer a los bufones como los subalternos del inicio de la obra, ya que han resignificado en gran medida su ubicación identitaria.

Vemos cómo ha llegado a ser interiorizada la necesidad de desidentificación del rey de su rol, gracias a la estrategia de los bufones, de modo que ya no es posible que el rey crea en una identidad absoluta. El rey no es verdaderamente tal, ya que todo rey es “rey de feria”. Un rey que está convencido de que efectivamente lo es y que, por consiguiente, no

creo que podría dejar de serlo, finalmente se engaña, como enseña *La vida es sueño*. Ello debido a que la desidentificación del otro, quien legitima esta creencia, la desbarata, ya que el poder es una relación y no un elemento que se posee. Así, el dinamismo de la vida que los bufones defienden contradice fácilmente esta creencia en lo absoluto, destinada al fracaso por su grado de ensimismamiento. Además, en la cita está presente la idea de la vida como un carnaval, con la posibilidad de las inversiones de orden. Sin embargo, la inversión propuesta por los bufones plantea un cambio más profundo y duradero de la relación, puesto que no se trata de un intercambio momentáneo de roles, sino de su resignificación, desarrollada reflexivamente, ni tampoco de un contenido carnavalesco, como dijimos antes.

Felipe IV se rehúsa a aceptar que las relaciones sean totalmente horizontales sin que haya una jerarquía. Por ello, afirma que solo a partir del hecho de que él juega a ser rey, los otros pueden jugar a ser bufones. Sigue considerándose a sí mismo como centro alrededor del cual giran las posiciones identitarias de los demás. Tanta es su necesidad de establecer su identidad y posición social dentro de un orden jerárquico, que exclama que es el único cuerdo entre locos, con lo cual intenta desvalorizar la palabra de los bufones. Así pues, emplea la expresión “sé quien soy”, utilizada también por Segismundo después de su experiencia en palacio. Se trata de un momento sumamente problemático para Segismundo, en el cual este intenta autodefinirse para resolver la contradicción entre sus dos experiencias vividas. Algo similar ocurre con Felipe IV, pues en la situación de cuestionamiento e inestabilidad de la identidad a la que ha sido conducido por los bufones, pretende resolver inútilmente su identidad declarando que sabe quién es. Además, con esta frase, quiere decir que el hecho de saber quién es implica saber cuál es su posición en el mundo. Se trata de una expresión típica del teatro español, especialmente en los momentos en que el individuo debe afirmar su lugar social. Felipe IV manifiesta, así, tajantemente, sus deseos de recalcar la centralidad de su posición social expresando una visión egocéntrica y segura de su posición fija.

3.5 La estrategia de agencia de los bufones

Los bufones buscan imponer al rey su perspectiva de la vida como teatro y para ello utilizan estratégicamente recursos teatrales y metateatrales que reafirman esta visión, dado

que estamos ante una obra perteneciente al género dramático. La utilización de estos recursos se evidencia a través de la realización de una representación en la cual el rey es obligado a actuar. Además, en la escena de la amenaza al rey, se origina una reflexión acerca de la relación entre representación y realidad.

En la obra de Ríos, los recursos metateatrales son utilizados en las tres escenas descritas. Es necesario señalar que utilizamos el concepto de metateatro para hacer referencia no solo al caso de una obra que contiene otra obra, sino que, como dice Pavis: “Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada. Será el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal (...) Así definido, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma” (309). De igual manera, para Lionel Abel, *a play-within-a-play* no es requisito para el metateatro. Además, Abel, quién acuñó el término “metateatro”, desarrolla ejemplos concretos, entre ellos, el de *Hamlet*. En esta obra, paradigma del metateatro, se presencia la dramatización de quien tiene la imaginación de ser un dramaturgo. Precisamente, en la obra de Ríos, ocurre algo similar, debido a que los personajes desmontan, en estas tres escenas, los mecanismos de construcción teatral, así como cuestionan sus límites. No solo hay una representación dentro de otra, sino que, fundamentalmente, los bufones evidencian una reflexión sobre el sentido de elementos básicos del teatro. Recordemos, pues, que los bufones —en términos generales— son siempre actores con plena conciencia de que, como el teatro, tienen la función de entretener. La reflexión metateatral es, pues, notoria.

Para empezar, la primera escena, en que los bufones obligan al rey a actuar como caballo, se estructura como una representación dentro de una obra de teatro. Además, en este momento, los bufones plantean una reflexión sobre la distribución de los roles teatrales.⁶⁴ El rey, inicialmente un espectador pasivo, se convierte en actor al ser forzado por los bufones, quienes son actores-directores. Luego, en la siguiente escena, cuando los bufones amenazan al rey con matarlo, se produce una reflexión ante el juego que consiste en entrar y salir de una representación. Así, mientras que en la escena anterior se jugaba

⁶⁴ Abel estudia *Hamlet* como obra metateatral. En este drama, los personajes pueden ser divididos en dramaturgos o actores. Los primeros, como Hamlet, el Fantasma de su padre y Polonio, se caracterizarían por tener conciencia teatral y por tratar de dirigir las acciones de los segundos.

con la distribución de los roles teatrales, aquí se juega con los límites del teatro. Y, finalmente, en la escena en la que el rey ofrece su trono para ser rechazado por los bufones, se vuelve a jugar con los roles. Esta vez, el rey pretende ser el director y obligar a los bufones a actuar bajo sus órdenes. Sin embargo, estos últimos, al rechazar la corona, también se rehúsan a dejar de ser directores para que Felipe IV lo sea. Se niegan a ser solo actores y reclaman su derecho a ser también directores de sus propias acciones.

De esa manera, los recursos metateatrales tienen como finalidad valorizar los roles de bufones como actores-directores, pues ello les permite empoderarse. Como dice Judd H. Hubert, “A psychological or moral determination in a character invariably coincides with his or her performative failure or success as dramatist, director, player, spectator” (7). En el caso de la obra de Ríos, el grado de éxito de los bufones como actores-directores coincide con su creciente agencia. Gracias a la teatralidad inherente a los bufones, que les permite jugar con los límites del teatro cuestionándolos, estos pueden construir su propia agencia. La obra de Ríos, pues, origina un espacio de reflexión metateatral, a la vez que resalta la teatralidad como estrategia fundamental para la inversión de subalternidad.

Siguiendo la idea de que en la obra —y, dentro de ella gracias a los bufones,— se provoca la toma de conciencia, por parte de los participantes, de los mecanismos fundamentales del teatro, la atención hacia el rol del espectador es fundamental. La obra se orienta hacia el espectador y se propone que su participación sea activa.⁶⁵ Anne Ubersfeld explica la importancia del espectador en el teatro como participante activo de la obra: “El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un *hacer*, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas” (305).

En *Los bufones*, esta idea del rol del espectador es llevada al extremo, puesto que el espectador —único, que es el rey- se convierte en actor en esta obra, lo cual implica, además, que no hay distancia entre el teatro y la vida. De esa manera, está latente una reflexión sobre los límites del teatro. El rey se convierte en actor al ser obligado por los bufones a tomar un rol activo. Se trata de un proceso de aprendizaje profundamente activo

⁶⁵ La obra sostiene la idea de la necesidad del carácter activo del espectador. Ello está presente en el rey, cuando se transforma de espectador a actor. Asimismo, como vimos en el capítulo anterior, la recepción de las pinturas de Velázquez implican la asimilación activa y creativa tanto del autor, como de los espectadores de la puesta en escena de la obra.

e interactivo, lo cual promueve una reflexión sobre la imposibilidad de la existencia de un espectador pasivo. Así, los bufones evidencian la prevalencia del teatro como metáfora de la vida, en donde la representación no tiene como finalidad la contemplación, sino lo opuesto: la inevitable participación. Ello, como mencionamos, lo demuestran a través de recursos teatrales que acentúan la actividad del espectador.

La reflexión sobre el espectador ocupa, por ende, un lugar muy importante, puesto que, al proponerse que la vida es teatro, no puede existir espectador pasivo, ya que todos cumplen roles como actores. Es por ello que el rey es integrado a la representación de los bufones, pues ya no hay separación entre actor y espectador. Así, pasa de ser espectador (al que se debe entretener) a ser actor, al igual que los bufones, quienes son actores y, a la vez, directores. Y para ello es necesaria una concepción del teatro renovadora, en donde reine la improvisación de los actores, tal como ocurre en la Comedia dell'Arte.

Para entender el recurso que utilizan los bufones, es productivo establecer los paralelos, así como las diferencias, respecto de la Comedia dell'Arte. Esta se caracteriza por la creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual o verbalmente a partir de un boceto —siempre muy breve— no escrito de antemano por un autor (Pavis 81). En la obra que analizamos, los bufones colectivamente arman representaciones, en donde solo hay actores, con cierto grado de improvisación. Destaca, como en la Comedia dell'Arte, la creación colectiva de actores que se origina a partir de la actuación como complementariedad grupal, fusión que se opone a la desorientación del rey, quien se mantiene como un individuo solitario. Además, los bufones, en tanto actores, se encuentran liberados de la sujeción de un autor, pues en este tipo de teatro, la creación se realiza al actuar. Así, los bufones son actores-autores, situación cercana a la realidad, que los empodera ante el rey, pues se liberan del poder de este de decidir por ellos su actuar. De ese modo, las representaciones de los bufones desarrollan en alto grado el dinamismo, lo cual coincide con su perspectiva de la vida, pues como la Comedia dell'Arte, se trata de un arte en donde hay constante renovación. Pavis destaca el aspecto revitalizador que contiene, ya que es “revelador de formas antiguas y catalizador de relación con una nueva forma de hacer teatro que privilegia la actuación y teatralidad” (83). La forma de teatro que los bufones practican a modo de la Comedia dell'Arte es, pues, fundamental al interrelacionarse con el mensaje que transmiten de la imprecisión de

los límites entre la vida y el teatro. Esta clase de teatro resalta por su dinamismo y contrasta, por ende, con la perspectiva estática del rey, que anhela que la vida se pueda congelar y eternizar como en algún cuadro, de modo que esté exenta del paso del tiempo y de la muerte.

Sin embargo, las representaciones de los bufones en esta obra marcan una diferencia respecto de la Comedia dell'Arte, pues aquí no son representaciones meramente cómicas, sino que originan al rey una reflexión sobre la vida. No se trata de producir contraste entre el bufón y el rey para resaltar al poderoso, sino lo opuesto, destacar al subalterno, como ocurre con los retratos de Velázquez de los bufones. Por otro lado, no consisten en simples improvisaciones, otras tantas entre sus representaciones para distraer al rey, sino que son el medio ideal para comunicar la reflexión de su perspectiva de la vida. Así, los bufones llaman la atención sobre el teatro y, de manera particular, sobre la importancia de los actores en la construcción de la representación, quienes toman las riendas en ella. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la Comedia dell'Arte no se trata de una improvisación libre, sino que está sujeta a tipos teatrales bastante fijos.

La estrategia de los bufones toma formas teatrales que permiten expresar la visión del dinamismo de la vida mediante la demostración de que no hay diferencia entre la vida y la representación, pues la vida es siempre representación. Enseñan que el teatro no es un mundo ficticio de juego en su sentido trivial, sino lo contrario: el juego de la representación es lo que constituye la vida. De esa manera, los bufones pueden amenazar realmente al rey, quien comprende angustiado que no recibiría ayuda ante la creencia de que un atentado contra su vida no sería visto más que como un juego ante los ojos de los demás. Al no oír al subalterno, al no tomarlo en serio, no se presta atención tampoco a la amenaza real que implica. De esa forma, los bufones logran desestabilizar el *statu quo* y la tranquilidad del rey al jugar con las formas cómicas para comunicar su mensaje de reivindicación. Utilizan representaciones que solían tener como objetivo entretener y les dan un giro radical en su sentido. Se crean agencia a través de la estrategia del juego que realizan al ubicarse en un resquicio que les permite moverse entre la identificación con su rol de bufones de la corte y su desidentificación como actores en un mundo que es teatro, es decir, en donde son todos actores.

Por otro lado, otro concepto que ayuda a comprender la teatralidad en la obra es el

término “performance”.⁶⁶ Desde mediados del siglo XX, este concepto se ha vuelto muy popular como metáfora o herramienta de análisis y ha sido utilizado para una variedad de campos que van desde las ciencias sociales hasta el arte posmoderno, al extenderse la idea de teatralidad como parte inherente a la vida. Elin Diamond nos introduce a los diferentes usos del término “performance”:

Since the 1960s performance has floated free of theater precincts to describe an enormous range of cultural activity. ‘Performance’ can refer to popular entertainments, speech acts, folklore, political demonstrations, conference behavior, rituals, medical and religious healing, and aspects of every day life. (5)

Así pues, el término “performance” es sumamente flexible para diversos fines y permite la reelaboración crítica de las formas artísticas, de modo que la teatralidad involucra una diversidad de disciplinas e incluso lo político. Como desarrollamos en el capítulo anterior, al reflexionar sobre la relación entre la pintura y el teatro, la obra que analizamos propone una perspectiva integradora de las artes que la noción de performance ayuda a desarrollar, pues se presta a la interdisciplinariedad.

Asimismo, la performance subraya la centralidad del cuerpo en presencia, como sucede en la obra de Ríos —manteniendo las distancias—, al ponerse en relieve la corporalidad, gestualidad y movimientos de los bufones al actuar. Así, la atención hacia el cuerpo se relaciona con un elemento fundamental en la noción de performance, pues implica una problematización de las fronteras entre la realidad y la representación, como sucede en su derivación en el arte posmoderno: “(...) other strategies of performance require that artists intervene directly in everyday life, creating situations that confuse both spectator’s and a artist’s ability to define reality” (Stiles 89). Hemos visto esta característica de la no distinción entre vida y representación en el desarrollo de la estrategia de la creación de agencia de los bufones. Pero, además, la performance, como dice Marvin Carlson, implica una conciencia sobre el hacer y el rehacer respecto tanto del actor como del espectador (195). Así, la performance propicia la actitud críticamente activa del espectador (197). Y esto también lo hemos visto en la obra de Ríos, como explicamos antes, pues llama la atención hacia el trabajo del espectador, es decir, realza su grado de participación hasta convertirlo en un actor más.

⁶⁶ Kristine Stiles encuentra que el origen de la performance en la Comedia dell’arte. (84)

Por otro lado, la noción de performance es muy útil para el análisis de esta obra, en el sentido de que es una herramienta apropiada para comprender la idea de identidad que los bufones desarrollan. La perspectiva de la vida como teatro conlleva la noción de performatividad de la identidad, mediante la cual se desarrollan las posibilidades de inversión de la condición de subalternidad. Así pues, desde el inicio de la obra, se presenta una crítica a la noción de identidad estática, a la vez que el bufón don Sebastián defiende su sentido dinámico. Esto sucede en el contexto de las lecciones de conjugación del verbo *ser* que le da “El Primo” al Niño de Vallecas. Sebastián, en su primera entrada en la obra, interrumpe exclamando “¡Nadie ‘es’! ¡Todos ‘están’, bufón solemne, ridículo, maldito!” (335). La intempestiva reacción de Sebastián es una crítica del lenguaje que limita la identidad, por lo cual este bufón prefiere el uso del verbo “estar” por encima del “ser” y la expresión mediante la representación. La idea que sostiene, de que nadie “es” sino que todos “están”, alude a la necesidad de replantear la existencia necesariamente como espacial y temporalmente limitadas, todo lo contrario a la perspectiva de la vida que anhela Felipe IV. Sobre todo, el “estar” significa fundamentalmente la acción circunstancial que implica la serie interminable de performances que definen la identidad de un sujeto.⁶⁷

Ya en el transcurso de las acciones, como hemos visto, los bufones, liderados por Sebastián, enseñan a Felipe IV que la identidad no es fija como él la asume. El rey tiene una noción de identidad clásica, es decir, como un todo coherente que invisibiliza contradicciones en el sujeto. Sin embargo, los bufones, al imponer su perspectiva de la vida como representación, enseñan al rey que la identidad tiene la característica de ser performativa, ya que cada sujeto es el conjunto de roles que cumple en determinado contexto. Demuestran que la identidad es construida a través del discurso y siempre dentro de este, lo cual implica el carácter representacional de la identidad. Los bufones sostienen sólidamente su visión de la existencia, en donde la identidad tiene este dinamismo, mientras que el rey solo puede anhelar situarse más allá de los límites de la vida, lo cual no es posible. La defensa de la performatividad de la identidad funciona a modo de estrategia para lograr invertir la subalternidad, pues se asume una posición relativista de la identidad

⁶⁷ Sería interesante complementar la idea del “estar” en lugar del “ser” en concordancia con la filosofía de Ortega y Gasset, simplificada en la frase “yo soy yo y mis circunstancias”. Esa idea es desarrollada en *Meditaciones del Quijote*. (122)

que supone la movilidad de posiciones. Y esta facilidad de movimiento es posible gracias al carácter subalterno, así como representacional, de su función como bufones.

La idea de la performatividad de la identidad ha sido desarrollada por los estudios de género, los cuales utilizan la idea de performance para entender la construcción del género y, por ello, de la identidad. La identidad es la ilusión de unidad ante el resultado de la reiteración de acciones representacionales que, no hay que olvidar, son, precisamente, representaciones. “Que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida en que es actuada” (Butler, 309). En otras palabras, la representación constituye la realidad, como sucede en la obra. Además, la identidad (o el género, como en la cita) no es sino resultado performativo. No hay identidad esencial, sino que se crea mediante los actos mismos. Según los estudios de género, precisamente en el carácter performativo de la identidad de género reside su posibilidad de cuestionamiento, como dice Judith Butler (297).

Antonio Prieto destaca la utilización de la performance como estrategia de grupos subalternos para hacerse oír. Dice, refiriéndose al arte performativo de la posmodernidad: “[Durante los últimos diez años,] el *performance art* se ha convertido en uno de los medios de expresión preferidos por los artistas de algunas comunidades subalternas, dada su capacidad de provocar debates políticos y culturales” (143). Salvando las distancias entre el *performance art* y las características de la teatralidad en las representaciones de los bufones, se mantiene el mecanismo cuestionador de la identidad que permite mostrar abiertamente que esta es una construcción, ello mediante la idea de la performatividad de la identidad. Los bufones, pues, utilizan apropiadamente el recurso de la *performance* para criticar la identidad y revertir así su condición de subalternidad. Mediante la demostración de la constitución de la identidad como representación de roles, se logra cuestionar críticamente la creencia en una identidad esencial.

El rey, a partir del desarrollo estratégico de la enseñanza de los bufones sobre la performatividad de la identidad, va interiorizando esta idea. Así, es ya capaz de aceptar la idea del aspecto relacional que constituye la identidad. Felipe IV dice, después del rechazo del trono por parte de los bufones y la afirmación de Sebastián de que todo se trata de una comedia: “¡Yo soy el que está soñando al rey, para que vosotros podáis jugar a los bufones!” (363). Las palabras del rey demuestran una parcial interiorización de las

enseñanzas de los bufones de que la identidad es relacional y performativa, aunque sigue manteniéndose como centro en esa relación. Mantiene aún la jerarquía de su posición, pues es necesario que él sueñe para que los otros puedan actuar. El rey ha asimilado parte de las enseñanzas de los bufones respecto de su perspectiva de la vida, pero aún falta que aprenda la igualdad valorativa de la humanidad que impone la muerte al acabarse la representación en que consiste la vida.

Se establece así una relación intertextual con *El gran teatro del mundo* -aunque con matices particulares, ya que en *Los bufones*, el objetivo no es religioso-, así como con el monólogo de Segismundo en el segundo acto: “Sueña el rey que es rey y vive / con este engaño mandando / disponiendo y gobernando (...)” En ese fragmento, Segismundo alude a un rey que toma su situación de privilegio en la vida como si fuese esencial para sí y que cree que no puede perderla, con lo cual no hace sino engañarse. Igualmente, el rey Felipe IV, en la obra de Ríos, no interioriza aún que la posición social sea una relación sin centro y que todos los hombres valgan lo mismo, como demuestra el poder igualatorio de la muerte.

El proceso de enseñanza de la perspectiva de la vida de los bufones -y, por ello, el proceso de agencia- se orientará, a continuación, hacia la necesidad de aceptar la muerte, problema que angustia al rey dado el contexto de agonía de la reina. Esto lo desarrollaremos a continuación, en el tercer capítulo. Solo más adelante, el rey asimilará plenamente las enseñanzas de los bufones cuando estos desarrollen el tema del significado de la muerte.

Capítulo 3

La enseñanza de los bufones de su perspectiva de la vida: la asimilación de la muerte

En este capítulo, desarrollaremos la segunda parte de la estrategia de los bufones para invertir su condición de subalternidad. Los bufones, a lo largo de toda la obra, buscan imponer su perspectiva de la vida al rey y, de ese modo, van construyendo su agencia. Vimos, en el capítulo anterior, la enseñanza del dinamismo inherente a la vida. A continuación, analizaremos la segunda fase de la estrategia de los bufones, esencial en la imposición de la perspectiva de la vida de los bufones al rey, ya que le enseñan la necesidad de aceptar la muerte. Así pues, es fundamental el hecho de que la perspectiva de los bufones sea más coherente y realista que la del rey –quien pretende lo absoluto y estático–, para que se logre imponer legítimamente.

4.1 La necesaria aceptación de la muerte

En el capítulo anterior, mostré cómo los bufones buscan enseñarle al rey la relatividad de la existencia: la vida consiste en representar roles, tal como ocurre en el teatro. En tanto la vida es teatro, el tiempo es la categoría fundamental de aprehensión de la realidad, ya que la existencia es sumamente dinámica. Esto se opone a la visión del rey de la estaticidad que busca en la vida a través de la metáfora de la pintura. Para los bufones, la vida es, sobre todo, tiempo; y el tiempo incluye a la muerte. Así pues, los bufones, al tener una visión dinámica de la existencia, asumen el tiempo plenamente, no negándolo, como el rey, sino tomándolo como fundamento de su perspectiva de la vida.

De esa manera, la idea de la vida como representación no solo no se contradice, sino que se interrelaciona con la necesidad de asumir de la muerte. No es posible entender el dinamismo de la vida si no se tiene en cuenta la lógica del tiempo y la finitud de toda representación, puesto que, de lo contrario, la existencia sería estática y ya no sería entendible en relación con la teatralidad. La función de la muerte es fundamental para comprender plenamente la perspectiva de la vida de los bufones, ya que para entender el sentido de la existencia es necesario analizar lo que significa tanto la vida como su fin. Así pues, la perspectiva de los bufones apunta a la relatividad de la existencia, pues en esta idea coinciden la noción de la vida como teatro y la igualdad valorativa que impone la

muerte.

Una vez aceptada la idea de que la vida es como el teatro —y por ello que la identidad es performativa—, es necesario también que el rey asimile que no existen verdaderas jerarquías entre los seres humanos, ya que la muerte actúa de igual modo para todos. Lo esencial en la humanidad es la mortalidad; en ese sentido, el hombre es un ser para la muerte.⁶⁸ Debido a ello, todos los hombres valen lo mismo, ya que la muerte actúa sobre todos con el mismo poder y sin distinciones sociales.

En esta segunda fase de la estrategia de los bufones, estos se posicionan, como sucede en la fase anterior, como maestros del rey, debido a que buscan enseñarle precisamente aquello que más lo problematiza: la muerte. En el contexto de la agonía de la reina, Felipe IV se torna pensativo y abúlico, pues no sabe sobrellevar la muerte al contradecir esta toda pretensión absolutista del poder. Los bufones toman este punto problemático para el rey y desarrollan una perspectiva de la vida que implique superar este problema. La enseñanza fundamental de los bufones al rey consiste en la asimilación de una perspectiva de la vida radicalmente diferente de la de Felipe IV.

Al no asimilar la muerte, el rey se torna abúlico y lúgubre, de modo que parece ya muerto en vida. Sebastián lo describe así: “Felipe es sombrío, lúgubre, tétrico. Parece un cadáver caminante. ¡O la sombra de un cadáver caminante!” (339). Según Sebastián, la perspectiva de la vida estática del rey es sumamente destructiva, pues devora la vitalidad de la reina. Por el contrario, asimilar la muerte implica abrazar la vida. Tomar conciencia de la muerte, naturalizarla y asimilarla como suceso inevitable que le da sentido a la vida genera que la atención recaiga sobre la vida misma. La relación entre la vida y la muerte es, pues, dialéctica. Apropiarse de la muerte, como hacen los bufones, implica una actuación activa en la vida y que acentúa la igualdad valorativa de todos los seres humanos. Lo admirable en el ser humano es sobreponerse ante la muerte al aceptarla. Por ello, la asimilación de la muerte como fundamento de la vida es importante, ya que es gracias a ella que se reafirma la dignidad humana, que es la esencia universal del hombre y lo que busca resaltar la obra.

⁶⁸ Recordemos el sentido heideggeriano del ser para la muerte. Para Heidegger, lo que define al ser (*Dasein*) es el tiempo. El hombre, pues, es un ser en el tiempo y, en consecuencia, es también un ser para la muerte. La filosofía de Heidegger inspiró al existencialismo, corriente con la cual se ha relacionado al autor, Juan Ríos.

La muerte es, pues, igualatoria. Esta idea se remonta al tópico bíblico del *Pulvis sumus*: todos somos polvo y en esto nos convertiremos al morir; por tanto, las diferencias sociales son artificiales y desde el más poderoso, como el rey, hasta el subalterno, son equiparables en valor. En la Edad Media, las danzas de la muerte visualizaron esta idea. El Barroco retomó este tópico y lo convirtió en un tema central para la visión del mundo. La obra *Los bufones* se enmarca dentro del imaginario barroco, al tomar este tópico de la muerte que iguala.

De manera similar, el tópico del *Memento mori*, desarrollado en el Barroco, enfatiza la fugacidad de la vida. El recuerdo de la inevitable mortalidad podía conducir al mensaje del disfrute superficial de la vida, tal como se establece en el tópico del *Carpe diem*. El mandato a disfrutar el momento porque la muerte llegará pronto es reelaborado en la obra, de modo que el mensaje no exhorta a vivir el momento ligeramente, ya que los bufones se alejan de su rol como fuente de frívola de distracción. En su lugar, afirman la necesidad de vivir y actuar críticamente. Con el recuerdo de la fugacidad de la vida, más bien, se busca exaltar la universalidad de la condición humana. Así pues, con la búsqueda de la asimilación de la muerte y fugacidad de la existencia no se busca celebrar el placer vano, sino la reivindicación de la igualdad de todos los seres humanos en la vida misma. Ello es lo que Sebastián exalta como hombre que desengaña al rey y a los demás bufones sobre el sentido de la vida. A través de la reivindicación de los bufones, la obra expresa la esencia universal del ser humano. Así pues, al borrar las distinciones entre la vida del rey y los bufones, se afirma la igualdad valorativa de todos los hombres.

4.1.1 El gobierno de los bufones sobre la muerte

Después de la escena en la que los bufones obligan al rey a participar en una *performance*, el cuarto momento corresponde a la escena en la que los bufones elaboran la metáfora de que reinan sobre la muerte, la cual reemplaza la del rey que reina sobre el mundo. Luego de esto, finalmente, se sella la inversión de la subalternidad de los bufones cuando muere la reina y se descubre que no recordó sino al bufón don Sebastián de Morra en momentos en que se enfrentaba a la muerte. Ello origina que el rey también lo reconozca como ser con agencia. Pero, además, al resignificarse el sentido de la vida y de la muerte, los bufones logran reivindicar la dignidad universal humana. Así, los alcances

de su estrategia de agencia superan su objetivo inicial y terminan por renovar la visión de toda la existencia humana.

Veamos en el texto cómo los bufones enseñan el sentido de la muerte al rey. Ello empieza hacia el final de la obra, después de que el retrato de la reina es descubierto. Ante la añoranza del rey de la eternidad de vida congelada por el retrato, los bufones toman un espejo y le dicen que mire lo que era. Le señalan que lo que ve no es una imagen estable de sí mismo, sino en permanente cambio. Sebastián enfatiza la importancia de la categoría temporal, pues define la existencia:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

(...)

¡La muerte no descansa, Felipe, Felipillo!

¡La muerte está siempre en movimiento,
inaudible, transparente, danzarina!

(...)

¡Te miente el espejo, Felipe, Felipillo,
como te engaña el retrato en que creíste! (364-365)

Sebastián, luego de esas palabras, le dice al Bobo de Coria:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

Vamos, Bobo de Coria, pintor de brocha gorda,
retratista bizco, filósofo profundo,

¡muéstrale al rey su propia imagen fidedigna,

la imagen de la reina, la imagen tuya, mía, la de todos! ¡La de todos! (365)

Ante estas palabras, el Bobo de Coria saca de una calabaza (objeto que lo acompaña en el retrato de Velázquez) una calavera, la cual levanta junto al rostro del rey y al cuadro, ante lo cual exclama Sebastián:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Ahí la tienes, Felipe, Felipillo!

¡Ahí la tienes! ¡La definitiva, la única, la auténtica!

¡La que no cambia en el espejo! ¡La que dura más que el cuadro! (365)

Los bufones enfatizan que la verdadera realidad es el cuerpo y no una representación suya. La representación del cuerpo, como la del retrato pictórico, sería una ilusión de la eterna belleza y la salud. Esta clase de pinturas, que retratan al sujeto de poder para conservar su imagen en busca de la inmortalidad, coincide con los retratos de corte de Velázquez, los cuales tenían como objetivo representar el poder, guardando el decoro. Los

bufones señalan que la pintura no logra mostrar el verdadero retrato, pues este no es sino la figura de la calavera, es decir, la muerte es el verdadero rostro de todos. Mediante la calavera se representa la esencia humana, pues ella demuestra la imagen compartida por todos los seres humanos. Por el contrario, el retrato pictórico origina la creencia engañosa de que la esencia se localiza en la individualidad y que, por ello, el individuo puede ser inmortalizado.

Los bufones quieren demostrar, de manera extrema, el dinamismo de la existencia al enfatizar el constante deterioro del cuerpo. Al resaltar la corrupción del cuerpo,⁶⁹ evidencian que el hombre es un ser para la muerte. Precisamente, la corrupción del cuerpo es un tema muy desarrollado en el imaginario barroco y se relaciona con el tópico del *Pulvis sumus*. Es frecuente el contraste barroco entre la vida y la muerte, como dice Antonio Regalado: “En el arte y literatura del barroco español se representa el cuerpo en toda su belleza y poder y en su decadencia y corrupción, en la vida y en la muerte, en la comedia y en la tragedia” (241). Mediante este fuerte contraste, se buscaba apelar emocionalmente al receptor, con la finalidad de la creación de una conciencia de la muerte. De ese modo, la realidad de la muerte resulta cercana e inevitable.

A lo largo de toda la obra, los bufones, al enseñarle al rey su perspectiva de la vida y de la muerte, lo desengañan de sus supuestos anteriores. El desengaño es un concepto fundamental para entender la cosmovisión del Barroco. Es, como dice Waddroper, “la conquista de un conocimiento de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza de este mundo temporal al ir arrancando la corteza de la ilusión y del engaño...” (9) El desengaño, o el desmontaje de saberes, que origina Sebastián es evidente en la frase: “¡Muéstrale al rey su propia imagen fidedigna, la imagen de la reina, la imagen tuya, mía, la de todos! ¡La de todos!”. La verdad de la existencia no se encuentra, pues, en representaciones pictóricas ni en otra realidad metafísica, sino que radica en la materialidad que implica el paso del tiempo y, en consecuencia, su corrupción y muerte. El verdadero rostro de todos es, como resulta frecuente en el Barroco, la imagen de la muerte. Mediante las palabras, con las cuales elabora el retrato de Felipe IV, y la enseñanza de la

⁶⁹ El deterioro del cuerpo del rey que los bufones resaltan en esta escena se conecta con la corrupción del cuerpo de la reina al que hace alusión Sebastián al inicio de la obra. Así pues, desde los primeros momentos de la obra hasta el final, se desarrolla la idea de la muerte que impone su poder tanto frente a la belleza como frente al poderoso.

calavera como verdadera imagen, Sebastián busca desengañar al rey. La presencia constante de la muerte que iguala a todos los mortales es aquello de lo que el rey debe tomar plena consciencia. Así pues, los bufones le enseñan al rey un conocimiento más profundo respecto de la realidad y de sí mismo. Como en el Barroco, los bufones ocasionan que el rey asimile el hecho crucial de que el tiempo es la categoría fundamental desde la cual se aprehende el mundo. El deseo del rey de estar fuera del plano de la temporalidad lo conduce a negar la vida. En cambio, aceptar el tiempo y la muerte es la verdadera asimilación de la plenitud de la vida.

Sin embargo, la obra de Ríos se distancia del Barroco, pues en esta obra se deduce que la verdadera realidad reside en la materialidad del cuerpo y no en el alma. *Los bufones* no desarrolla una perspectiva trascendentalista de la vida, sino una material y concreta. Mientras que para el Barroco el cuerpo es lo aparente y el alma lo verdadero, en esta obra, no se profundiza la idea de alma, pues esta es reemplazada por la corporalidad. De ese modo, la obra se aparta de la cosmovisión barroca en la que la atención sobre la muerte tenía como finalidad verdadera buscar el comportamiento adecuado moral y religiosamente para así salvar el alma. El énfasis en la muerte, en la obra, tiene como objetivo borrar las distinciones sociales y crear conciencia sobre la igualdad de la valoración de todos los seres humanos. La muerte impone su jerarquía frente a todos por igual y, por tanto, todos deben aprender a asimilarla. Así pues, al no afirmarse la existencia de un más allá después de la muerte, la vida se revaloriza al sustentarse en sí misma. La vida no es un lugar de tránsito, como se cree en el Barroco, sino lo contrario: la vida es el fin mismo.

Así por ejemplo, en *El gran teatro del mundo*, se desarrolla el tópico de la vida como teatro y también la idea de que, después de representar los roles asignados, la muerte borra toda diferencia que existía respecto de los personajes que a cada uno le ha tocado representar. La muerte, al marcar el fin de las representaciones, iguala a los hombres, pues todos tienen “igual alma”, “igual sentido” e “igual ser”. Así pues, no existe desigualdad natural y esencial, sino que solo existe al ser necesaria la estructuración de la sociedad a través de diferentes posiciones sociales, como dice Parker (107). La muerte, en el auto sacramental, marca la diferencia entre la esencia de la vida y la representación, puesto que la muerte significa el fin de la representación.

Para ejemplificar mejor esta idea, es necesario referirnos al Rico en *El gran teatro*

del mundo. Él finalmente no logra ser invitado a la cena con el Autor, es decir, no se salva. Y ello se debe a que confundió la vida con la representación. Tomó como si fuese su esencia el rol de rico que le tocó representar al no ser capaz de desidentificarse de este papel y así salvar su alma. Dice Antonio Regalado:

En *El gran teatro del mundo* el único actor que interpreta con una saña que raya en el naturalismo es el Rico, que vive al pie de la letra el pecado capital de la avaricia, olvidándose de que está representando. Al no distanciarse suficientemente del papel, el actor confunde el vivir con el representar, el deseo con el personaje, error que lo arrastra a la condena eterna. (401)

En la obra, sucede algo similar con Felipe IV, pues su perspectiva de la vida no le permite desidentificarse de su rol de rey y así comprender que su posición solo se trata de un rol, ya que cree que ser rey es esencial a él. La diferencia, sin embargo, entre *Los bufones* y *El gran teatro del mundo* radica en que la primera no contempla la idea de la salvación de las almas, por lo cual no es ese el objetivo de desidentificarse del rol que se cumple. En *Los bufones*, la idea de alma es reemplazada por la idea de dignidad humana universal.

Debido a que en *Los bufones* no se elabora la idea de la vida después de la muerte, la incapacidad de asumir la performatividad de la identidad resulta problemática para la asimilación de la muerte, como en el caso del rey. La conciencia de la performatividad es crucial para aceptar la muerte, pues establece una coherencia entre representar un rol y el fin de la representación. En la obra, la muerte debe ser entendida como el fin natural de la materia y de la representación. Como fin de la representación de roles, la muerte resulta ser el fin natural que hay que asumir. Una identidad tradicional, que naturalice el rol representado como esencia de la identidad, problematiza más la aceptación del fin de la existencia, pues dificulta la asimilación de la muerte. Se vuelve menos solemne y angustioso, de esa manera, aceptar la mortalidad al asimilar la perspectiva de los bufones.

Volviendo al curso de las acciones, las palabras de Sebastián de la última cita le producen una risa exagerada. Momentos después, llega el cortesano 2 y le informa al rey que ha convocado a los jueces, de modo que no habrá conspiración contra el trono. El cortesano se retira y los bufones ordenan al rey que se siente en el trono que anteriormente habían rechazado. Lo coronan. Entra fugazmente el cortesano 1 para anunciar la victoria de España frente a los franceses, afirmando así el poder del rey. Entonces, los bufones

comienzan a armar una metáfora que sintetiza el sentido de la obra: los bufones se erigen simbólicamente como los reyes ante la muerte.

La escena presenta un desplazamiento de metáforas. Primero, ante la noticia de la victoria española, “Don Juan de Austria” retira la corona que había colocado junto con “Barbarroja” al rey y la ubica encima de la esfera que representa el mundo. Sin embargo, el Bobo de Coria, descontento, arroja la esfera y coloca la corona sobre la calavera que había extraído de una calabaza y que había utilizado para mostrar al rey su verdadera imagen. Tanto Felipe IV como Sebastián consideran que aquel símbolo no es preciso, de modo que este último le dice al Bobo de Coria que reemplace la corona por el gorro de “Barbarroja”, el cual representa a los bufones”.⁷⁰ Ello provoca, por fin, una risa larga y global. Y esa risa es una risa nueva, que significa no ya una diversión superficial, sino que celebra la renovación que plantea.

El poder del rey sobre el mundo se vuelve absurdo al no haber una verdadera conexión, como demuestra su incomprensión de la vida y la muerte. El rey tiene una perspectiva de la vida, y por ende, de la muerte, errada, lo cual le resta autoridad sobre el mundo. Permanece la idea del rey que no gobierna realmente sobre nada, mientras que es el bufón quien sí lo hace. El poder de los bufones radica en su reinado sobre la muerte, puesto que son capaces de comprenderla, lo cual hace legítimo que enseñen al mismo rey su significado. Al reinar sobre la muerte, los bufones también lo hacen sobre la vida, pues esta debe ser entendida, según su perspectiva, como antesala de la muerte. Así, tenemos este acto simbólico en el cual el rey que gobierna sobre el mundo ha sido reemplazado por lo inverso: el sujeto subalterno, es decir, el bufón, que gobierna sobre la muerte. De esa forma, los bufones no buscan sustentar la lógica del *statu quo* y, en tal sentido, se alejan de la del Barroco. No refuerzan el poder, sino que lo critican y proponen uno nuevo.

4.1.2 La muerte de la reina y el reconocimiento del bufón como igual

El reconocimiento del bufón a raíz de la muerte de la reina es el segundo momento en la segunda fase de la estrategia de agencia. La figura de la reina tiene una presencia

⁷⁰ En este punto recordamos lo mencionado anteriormente respecto del gorro de Barbarroja representado en el retrato de Velázquez, que sirve para identificarlo con el pirata otomano. En cambio en la obra de Ríos, más bien representa el gorro de un bufón. Si bien se mantiene el referente pictórico, en la obra, el gorro de Barbarroja se convierte en un signo complejo, pues se agrega un significado adicional.

simbólica desde el comienzo de la obra hasta el final. El tema de su agonía ha estado siempre presente y la trama de la obra ha girado en torno a ello. Desde el inicio, ante la noticia de la agonía de la reina, los bufones recuerdan con nostalgia su situación de subalternidad. Los diálogos que los bufones establecen con Felipe IV aluden a la pronta muerte de Isabel, pues aquello ocasiona que él se torne lúgubre y retraído. Hacia el final de la obra, se vuelve central el personaje de la reina, pues se anuncia su muerte, lo cual motiva la continuación del desarrollo y conclusión de la reivindicación del bufón.

Al inicio, Sebastián expresaba un resentimiento acompañado de una burla amarga alrededor del tema de la muerte de la reina. Sin embargo, luego cambia la manera como se expresa respecto de ella, pues demuestra sentir gran aprecio, aunque no lo diga directamente. Por otro lado, al final, con la súplica de perdón de la reina hacia Sebastián, se disipa el odio inicial que motivaba sus acciones.

De esa manera, la búsqueda de reconocimiento del bufón por parte de la reina es el motor de las acciones y, con las palabras finales, Sebastián logra lo que anhelaba desde el inicio de la obra. Su frustración y odio iniciales desaparecen para dar paso a la alegría de saber que la reina, a quien no solo apreciaba, sino por quien sentía empatía, le ha rendido un pequeño homenaje en su lecho de muerte. Podemos afirmar tentativamente, al trazar la función de la reina en la obra, que se trata del móvil de las acciones dramáticas. Es por ella que Sebastián incita a los demás bufones a que se desidentifiquen con respecto al rol de entretener e inviertan su condición de subalternidad.

La escena final a la que nos referimos, comienza cuando, ante la noticia de la muerte de la reina, el rey le pregunta al cortesano cuáles fueron sus últimas palabras. El cortesano dice, después de cierta resistencia a revelar esta información, que estas fueron: “Sebastián, hermano. Perdóname” (374). Si en un inicio era inimaginable que la reina se refiriese al bufón con el término “hermano”, con tal nivel de igualdad, en este punto de la obra, es coherente el descubrimiento de las últimas palabras de la reina, dado el curso de las acciones. Ello sella la reivindicación del bufón a través del recuerdo y mención de su nombre, pues revela el grado de importancia que este sujeto tenía para ella. La reina ha recordado a Sebastián en unos momentos críticos, justo antes de expirar, lo cual conlleva una gran significación. Así pues, en lugar de pensar en el rey, su esposo y el máximo representante del poder, la reina se acordó de un bufón de la corte.

De ese modo, se demuestra que la valoración del bufón era mayor que la supuesta. Recordemos la cita de Sebastián, en la que este manifestaba su creencia de que la reina despreciaba a los bufones al tratarlos como perros. Con las últimas palabras de la reina, sin embargo, demuestra lo contrario. No solo pronuncia su nombre, “Sebastián”, lo cual es ya de por sí bastante significativo por tratarse de su nombre propio –siendo liberado así de los sobrenombres que justamente implican la simulación bufonesca, sino que muestra igualdad al tratarlo de hermano y pedirle perdón. Y a ello se agrega un gran misterio, pues se plantea la pregunta de qué es exactamente lo que el bufón debería perdonarle a la reina. Se trata del reconocimiento del bufón como un sujeto con el que se comparte igualdad.

Sebastián señala que fue el único que la comprendió realmente, puesto que entendió su soledad. Y aquello fue posible debido a su capacidad de empatía, de situarse en el lugar del otro. Si el bufón no tuviese una perspectiva de la vida en la cual la identidad fuese relativa, no tendría la movilidad necesaria para ponerse en la posición del otro. Al entender la vida dinámicamente, Sebastián puede comprender otros puntos de vista y así relacionarse empáticamente. Entre Sebastián e Isabel habría una mutua comprensión, pues él afirma su empatía respecto de la situación de la reina, a la vez que ella demuestra, al recordarlo antes de morir, su comprensión hacia el que llama “hermano”. La relación entre Sebastián y la reina, así como con el rey, llega a ser estrecha y horizontal, debido a que dialoga con ellos y les enseña a lidiar con la muerte. Así pues, la muerte angustia tanto al rey como a la reina y Sebastián ha sabido construir una posición de poder gracias a que ha desengañado a los reyes.

Por otro lado, se insinúa una relación con la reina que va más allá de lo permitido en dos pasajes. En el primero, se hace evidente el miedo de don Sebastián a que el rey vaya a ver a la reina en su lecho de muerte, ante la sugerencia de un cortesano; y, en el segundo, los bufones dejan entrever que guardan ciertos secretos:

“EL PRIMO”

¡Señor! ¡Id a la alcoba de la reina! ¡La reina os necesita!

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡No! ¡No! ¡No! ¡Que nadie recoja su último suspiro!

¡Que nadie enjague las perlas de su muerte! ¡Dejadla sola!

¡Dejadla sola con sus recuerdos, sola con sus pensamientos!

¡Dejadla sola con la agonía, sola con la Nada!

¡Dejadla! ¡Dejadla comprender! ¡Dejadla descubrir!
¡Dejadla ver quién...!

“EL PRIMO”

¡Calla! (*Don Sebastián de Morra solloza con la cabeza entre las manos. “El Primo” habla con Felipe IV.*)

¡Señor! ¡Id donde la reina! (370)

La negativa de Sebastián a que Felipe IV vaya a acompañar a la reina en sus últimos momentos se debería a su temor de que las últimas palabras de la reina sean oídas por el rey y estén dedicadas al bufón, como efectivamente sucede. Podemos conjeturar que este temor demostraría la importancia que conlleva el hecho de que la reina recuerde a Sebastián en su lecho de muerte. Además, la cita muestra el deseo de Sebastián de que la reina enfrente su muerte y adquiera así, como Felipe IV gracias a los bufones, el conocimiento necesario para aceptarla, aunque, en el caso de ella, su experiencia se realice en su agonía. Sus exclamaciones manifiestan enérgicamente su posición conquistada de poder, pues es capaz de no permitir que el rey se acerque a ver a la reina, imponiendo así su voluntad por encima de la del rey. Finalmente, la emoción al expresar sus deseos provoca que Sebastián se quiebre y solloce. La muerte de la reina origina en él emociones intensas, desde odio ante su resentimiento por ocupar una posición inferior, hasta desolación por la imposibilidad de no poder estar él acompañándola en sus últimos momentos. Se muestra su incapacidad de seguir declarando sus sentimientos más profundos, a lo que se agrega el silencio que impone “El Primo”. Podemos intuir que la razón por la cual exclama con tanta energía su rechazo a que Felipe IV vaya a ver a Isabel es que esconde su enorme y contenido deseo de ir él a oír las últimas palabras de la reina, las cuales presiente que deberían dirigirse a él mismo.

En la siguiente cita, encontramos otro indicio que sugeriría la existencia de una relación “incorrecta” entre el bufón don Sebastián de Morra y la reina Isabel. Este pasaje se ubica justo después de que Sebastián le hace entender a Felipe IV que aquella amenaza de muerte era un juego de representación:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

(...)

¡Nuestros actos no son sino la caricatura de nuestros sueños,
la ridícula sombra, el pálido reflejo de nuestras tentaciones!

¡Me falta un metro, Felipe!
 ¡Me falta un solo metro para siquiera ser un homicida!
 ¡Me faltan ochenta centímetros, nada más,
 solamente sesenta centímetros para ser un hombre!

¡Me faltan cincuenta centímetros para decirle a la...!

“EL PRIMO”
 ¡Calla! (358)

Anteriormente vimos cómo “El Primo” le exigía silencio a Sebastián cuando este decía “¡Dejadla ver quién...!”. Ahora, la frase “¡Me faltan cincuenta centímetros para decirle a la...!” es interrumpida de manera semejante. Esta frase incompleta hace suponer su deseo de expresar palabras osadas a la única figura femenina de la obra: la reina. Lo que Sebastián le diría a la reina debe ser sumamente importante y arriesgado dada la posición subordinada del bufón. Se mantiene cierta intriga sobre qué significan aquellas palabras, a la vez que se manifiesta la complicidad entre los dos enanos. Sin embargo, por más que calle, ello no es más que momentáneo, ya que el silencio logra ser expresivo si se lo relaciona con las palabras finales.

Finalmente, al conocer las palabras de la reina y el reconocimiento que implican, Sebastián exclama:

DON SEBASTIÁN DE MORRA (*Desesperado y triunfal*)
 “¡Sebastián! ¡Sebastián!”

(*A Felipe IV*)
 ¡Tuya fue su vida! ¡Pero su muerte es mía! ¡Mía es la muerte!
 ¡Yo la quise más que tú, más que nadie,
 más que nadie en el mundo! ¡Más que nadie! ¡Más que nadie!
 Sólo yo, el enano, comprendí su soledad!
 ¡Y, en la hora de su muerte, ella lo supo! ¡Ella lo supo! (375)

En esta cita, Sebastián establece que la vida de la reina estuvo dedicada al rey, mientras que su muerte, a él mismo. Expresa enardecidamente que él la quiso más que el rey y que fue el único que la comprendió. Revela, pues, su amor hacia la reina y su convicción de que ella le correspondía. Ello lo enaltece y cristaliza su toma de agencia. Inmediatamente, ante el silenciamiento que el cortesano pretende imponer, Sebastián exclama:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Bendita sea la muerte, porque iguala al bufón con el monarca,
porque de todos los que sueñan hace hombres! ¡Sólo hombres! (375)

La muerte es una realidad ineludible y con un poder supremo. Iguala al subalterno con el sujeto de poder, de modo que todos valen igual. Esta idea de la muerte se relaciona con la mentalidad del Barroco. Como sucede en *El gran teatro del mundo*, al morir, todos estarán desprovistos de los ropajes que construyen la existencia, así que se impone una igualdad valorativa. En realidad, como decíamos al citar a Parker anteriormente, en el auto sacramental, no hay diferencia esencial entre los hombres. En la obra de Ríos, se refuerzan los argumentos para la valoración del bufón, pues están en un mismo nivel existencial el bufón y el rey. Sebastián, además, es quien le enseña al rey que debe superar su angustia ante la imposibilidad de lo absoluto y asimilar, por fin, que la existencia es efímera y contingente, de modo que es absurdo buscar lo absoluto.

4.2 Reafirmación final de la dignidad humana a través de los bufones

Sebastián, ante el descubrimiento de la humanidad a partir de sus enseñanzas, prosigue con sus exclamaciones acerca de la importante posición que significa provocar la toma de consciencia del sentido de la muerte:

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Soy el Hombre, cortesano!

¡Soy el Hombre que vence a la soledad porque acepta la agonía!

¡El Hombre que mata a la muerte, al absolver a la vida!

¡Ah, eternidad, eternidad de la estrella y el gusano!

Todo lo que fue, ¡sigue siendo! (377)

En esta cita, se demuestra claramente la idea de que el bufón finalmente ha logrado ser reconocido como un sujeto con agencia y ello se debe, en buena parte, a su comprensión de la necesidad de aceptar la muerte. Con la frase mediante la cual afirma que “mata a la muerte al absolver a la vida”, la cual mantiene la idea de que reina sobre la muerte, se proclama vencedor de la muerte al comprenderla. Se alude a la necesaria liberación de las limitaciones de la vida para así lograr derrotar el poder de la muerte, pues ello descarga de la vida la solemnidad de la eternidad que el rey buscaba. Al aceptar el sentido dialéctico entre la vida y la muerte, la muerte ya no tiene el poder destructivo que crea angustia.

Así, Sebastián se ensalza no ya como cualquier hombre, sino como uno con mayúsculas. Al efectuar el desengaño sobre la importancia de la muerte para la apropiación de la vida, se ha empoderado como un sujeto de suma dignidad, con tanto poder como el de matar a la muerte. De esa manera, el bufón encarna la universalidad del ser humano, tema sobre el cual gira la obra. La eternidad, pues, encuentra un sentido nuevo, como esencia universal, compartida entre seres de diferente jerarquía. El bufón demuestra que la grandeza humana no se encuentra en la materialidad terrestre, en el anhelo de eternidad o en la pompa del poder, sino en la capacidad de abrazar la vida y la muerte en su movimiento dialéctico, lo cual es precisamente lo que ha enseñado al rey y ha fundado su proceso de agencia.

De esa manera, el bufón don Sebastián se ha erigido como maestro del rey en aquellas cuestiones que atañen a problemas cruciales en la existencia. El monólogo final de Felipe IV, demuestra su aprendizaje en la obra:

FELIPE IV
Y pues hemos de morir
aunque la carne no quiera,
¡dichoso el hombre que espera
la muerte sin resistir!
¿Para qué, entonces, sufrir?
¡Aceptemos nuestra suerte,
seamos ceniza inerte,
mas ceniza que no olvida,
ceniza que se hace vida
en el sueño de la muerte! (377-378)

Nuevamente se reconoce aquí una fuerte relación intertextual con *La vida es sueño*. El uso de la décima remite a las reflexiones de Segismundo y, específicamente, la idea de ser ceniza en el sueño de la muerte remite al monólogo de Segismundo de la última escena del segundo acto. Allí, dice Segismundo:

SEGISMUNDO
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!)

¡que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte. (164)

El fragmento citado expresa la reflexión de Segismundo respecto del poder de un rey, el cual se engaña al creer en la esencia de su poder, sin percatarse de que su posición es tan sólida como la de un sueño. La muerte es la verdadera realidad, a la que se llega al despertar. Así, mientras que el vivir es análogo al soñar, el morir lo es al despertar. Con la reflexión de este monólogo, Segismundo decide asumir el hecho de que la vida es representación, decidiéndose a actuar correctamente por si despertase. Es significativo que el autor de *Los bufones* reescriba precisamente el fragmento en el cual Segismundo medita sobre la concepción de la vida esencialista de un rey que ignora la importancia de la muerte.

La perspectiva descrita se asemeja a la del rey Felipe IV al inicio de la obra. Sin embargo, el rey ha asimilado las enseñanzas de los bufones, de modo que, en su monólogo, expresa su aceptación de la muerte. Al decir “seamos ceniza inerte, mas ceniza que no olvida, / ceniza que se hace vida / en el sueño de la muerte”, entendemos que se refiere a que la vida es manifestación del sueño de la muerte, por lo cual la muerte es la verdadera realidad. Estar vivos es ya ser ceniza inerte. Se expresa así una relación dialéctica entre vida y muerte: la muerte vivifica y da sentido a la vida. Además, afirma la necesidad de rechazar todo sufrimiento ante lo inevitable y de aprovechar la vida que se tiene por delante, en tanto la muerte no es una amenaza, sino que su presencia constante es ya naturalizada como parte de la vida. Felipe IV demuestra así un aprendizaje de manera similar a la de Segismundo, ya que ambos aprenden a adoptar una actitud humilde ante la vida y aceptar las condiciones en las cuales les ha tocado vivir.

Recordemos el final de la obra, en el cual se señala la dignidad como condición humana universal, a través de la reivindicación de los bufones. Las enseñanzas de Sebastián han sido interiorizadas por los demás bufones, así como por el rey, de modo que su agencia se traslada hacia el colectivo, como vemos en el fragmento final:

CORTESANO 1
¡Es un bufón, Señor!

DON SEBASTIÁN DE MORRA

¡Soy el Hombre, cortesano!
(...)

DON SEBASTIÁN DE MORRA
¡Yo soy!

“EL PRIMO” (*Señalando a Felipe IV.*)
¡Él es!

TODOS LOS BUFONES
¡Nosotros somos! (376-378)

La obra concluye con la formación de una voz coral que reafirma la construcción de los bufones como sujetos con gran capacidad de agencia y sensibilidad ante el mundo, como han demostrado a lo largo de toda la obra. Los bufones han estado representados por don Sebastián de Morra, quien se ha comportado como maestro ante sus compañeros y el rey. El verbo “ser” simboliza la enseñanza de su capacidad crítica. Finalmente, la afirmación categórica de “ser” se traslada de Sebastián hacia el rey y de este hacia todos los bufones. Así, se ha pasado del verbo “estar” del inicio de la obra al verbo “ser”. Se trata, sin embargo, de un verbo reformulado. El “ser” ya no se refiere a la identidad como algo fijo, sino que lo hace respecto a la reivindicación de los bufones como sujetos con agencia. “Ser el hombre” significa ya no ser el bufón que servía como fuente de distracción, sino todo lo contrario, ser un individuo complejo, con la posibilidad de ocupar una multiplicidad de posiciones identitarias, al ser capaz tanto de la risa como de la reflexión. “Ser” significa, sobre todo, responder a la definición de la esencia universal del hombre de la dignidad representada por medio de los bufones.

Se reivindica no solo al bufón don Sebastián, sino a todos los bufones, mientras que el rey es igual a todos. El verbo “ser” los coloca en un mismo nivel, sin jerarquías. Al no haber un complemento predicativo, el ser alude al verbo sustancial de la acción, la cual dignifica a todo ser humano. De esa manera, no solo se trata de una reivindicación del grupo subalterno, sino de una visión de toda la humanidad en igualdad valorativa. De manera similar a *El gran teatro del mundo*, la obra de Ríos mantiene la idea de la dignidad humana por encima de todo, pues en ella radica la verdadera trascendencia humana que logra vencer a la muerte. Sebastián traslada hacia los demás su heroicidad que el ser el “Hombre” significa y que ha logrado al desengañar al rey y a los demás bufones. De ese

modo, afirma la igualdad humana, pues es a través de la reivindicación de los bufones como la obra explora y expresa la esencia universal del ser humano.

4.3 Perspectiva central: refuerzo de la perspectiva de los bufones

Finalmente, se impone la perspectiva de los bufones y ello se debe, además de la estrategia que estos despliegan, al refuerzo que ofrece la solución del sujeto central, en términos de Veltrusky, o la perspectiva central, en términos de Pavis.

Al analizar la obra, partimos de la idea de que la acción surge ante la confrontación de dos perspectivas de la vida que se oponen: la del rey, con la metáfora de la vida como pintura, y la de los bufones, con la vida como teatro. El análisis de la perspectiva de los personajes, en una obra dramática, es fundamental para abordar su sentido, así como los objetivos de la recepción del espectador.⁷¹ Para entender el sentido de la obra y el modo como esta se expresa al receptor, es necesario analizar cómo se presentan las perspectivas de los personajes al receptor de la obra. Esto quiere decir que si en una obra los discursos se representan de manera tal que mediante una variedad de recursos se le brinda mayor importancia a una perspectiva que a otra, el receptor se verá inclinado a tomar partido por aquel punto de vista. Y esto sucede en *Los bufones*, pues la obra está construida de manera que el receptor asimile el mayor valor de la perspectiva de los bufones. Pavis desarrolla la idea de la influencia de la presencia de una perspectiva central que impone su preferencia de determinada perspectiva:

No es posible una comparación objetiva de todos los puntos de vista, simplemente porque los discursos de los personajes no están calcados de personas reales, porque la escritura dramática no es una imitación de diálogos tomados de la vida cotidiana. Es el trabajo dramático y la escritura del autor lo que fabrica las perspectivas. Sólo él constituye una perspectiva central (incluso si esta es imprecisa, contradictoria y desconocida por el autor mismo). De este modo, la perspectiva de cada personaje está sobredeterminada por la perspectiva del autor. (363)

Pavis afirma aquí que la perspectiva central conduce el juicio del receptor acerca de

⁷¹ Dice Pavis acerca de la perspectiva de los personajes: “[La perspectiva] Es el punto de vista de un carácter respecto del mundo y de los otros caracteres, el conjunto de sus visiones, opiniones, conocimientos, sistema de valores, etc. Como sólo se pueden comparar diferentes perspectivas a partir de un mismo objeto fijo, las perspectivas de los personajes sólo tiene significación en relación con el mismo asunto, por lo general un conflicto de intereses o de valores, un juicio sobre la realidad. Es el dramaturgo el que distribuye los discursos de los personajes. Luego son los espectadores, que perciben sus puntos de vista sobre el mundo, quienes deben hacer este trabajo de comparación.” (363)

la actitud de los personajes, por lo cual condiciona nuestra identificación o distancia crítica. Por eso, la perspectiva central es el “centro ideológico de la obra”, el cual dirige la recepción teatral. En el caso de *Los bufones*, la perspectiva central no se manifiesta como divergencia de perspectivas, pues no se trata del caso de que el autor se niegue a dar una solución, ni tampoco deja que el espectador decida qué punto de vista tomar. Se trata, por el contrario, de una convergencia de perspectivas. Es decir, la construcción del drama confronta dos perspectivas para legitimar una: la de los bufones. La obra ha sido estructurada inequívocamente en función de confirmar la legitimidad de la visión del mundo que los bufones defienden.

Velstrusky, a quien citábamos en el capítulo anterior, decía que toda obra se caracteriza por el choque entre dos contextos diferentes que buscan imponerse mutuamente, como sucede con la obra que analizamos. Pero, además, Velstrusky se refiere al sujeto central, cuya función consiste en encontrar una solución del conflicto, ya sea conciliando posturas o legitimando una: “...el sujeto central es una fuerza invisible superpuesta a los diferentes personajes y por cuya intención se rigen las leyes del diálogo y de la acción...” (37).

Por otro lado, podemos entender que el sujeto central se manifiesta en el modo como el autor se manifiesta en una obra, como dice Velstrusky, quien identifica al sujeto central con el autor:

Pasemos ahora al problema del sujeto central del drama. Hemos observado que en muchos casos lo representa el poeta y esta posición suya se manifiesta en el texto, o sea, en una estructura del texto que en escena conduce al predominio de los componentes lingüísticos sobre los extralingüísticos. (51)

La idea de la conjunción de una perspectiva central nos será útil para entender el proceso de construcción de la obra y sirve, además, para reforzar la perspectiva de los bufones.

En el caso de *Los bufones*, la construcción de la obra se basa en pinturas, como vimos en el primer capítulo. Hemos demostrado cómo el autor teatraliza las pinturas de Velázquez de los bufones de corte, las cuales contienen un drama en potencia. De esa manera, el autor demuestra que la pintura no es un arte de lo estático, sino que se trata de un arte sumamente dinámico. Al construir una obra a partir de pinturas, evidencia que la

pintura no representa la inmovilidad de la experiencia, sino todo lo contrario, contiene un dinamismo inherente. El deseo de conservar materialmente un estado determinado no es posible, pues el tiempo es la categoría fundamental que actúa sobre todo arte, incluida la pintura. Las pinturas de Velázquez son teatralizadas, pues se prestan a un desarrollo ficcional, si seguimos la idea de Ortega y Gasset citada en el primer capítulo.

El tiempo, necesario para representar la realidad, estaba representado ya en las pinturas. Y, además, la recepción de las pinturas se realiza a través del tiempo y por ello se transforma, de modo que se vuelve una recepción sumamente dinámica, hasta el punto de propiciar su dramatización. La obra es una invitación a imaginar, a partir de lo que representa una pintura, sucesos diversos, precisamente porque la pintura es creación, (re)presentación, no mera imitación de la realidad. La idea de la pintura como arte del espacio y no del tiempo, es pues, desterrada, al demostrarse que el tiempo es una categoría imprescindible en la vida y el arte. Finalmente, no hay contraposición entre la pintura y el teatro, pues el teatro engloba diversas artes, como la propia pintura.

Por otro lado, la construcción de la obra a partir de las pinturas demuestra que no es posible la existencia de una realidad estática, sino lo contrario, pues la realidad es siempre dinámica. En ese sentido, el autor reafirma la perspectiva de la vida de los bufones y refuta la del rey. Se evidencia una intención del autor de dismantelar el poder estático y absoluto que representaba el rey. La perspectiva del rey es invalidada por los bufones y por el autor, al ser insostenible mantener una visión estática de la existencia. Asimismo, no solo se niega la perspectiva de la vida que sostiene el rey, sino que se demuestra que, más allá de ser dinámica, la realidad es teatro, porque es representación de roles mediante la actuación corporal. En la pintura, y más aún si se trata de retratos, la corporalidad es un elemento que busca ser desarrollado dramáticamente. Así pues, la misma construcción de la obra critica la perspectiva del rey y refuerza la de los bufones a la vez que se reafirma la valoración de estos como sujetos.

Conclusiones

La obra de Juan Ríos, autor destacado de mediados del siglo XX y galardonado en múltiples ocasiones, pese a figurar siempre en los manuales de literatura peruana, apenas ha sido estudiada. La presente tesis no solo se enmarca dentro de los escasos estudios sobre la obra de este autor, sino también dentro de la necesaria tarea de revalorización de la dramaturgia peruana. Dentro de la creación dramática de Ríos, destaca *Los bufones*, cuya aproximación crítica debe realizarse a partir de las herramientas de la semiótica teatral, dada la riqueza semiótica de toda obra de teatro. Además, es fundamental abordar su análisis teniendo en cuenta la dinámica relación entre las artes que propone. Ello se debe a que esta obra tiene como particularidad el tomar como personajes a los bufones y enanos de la corte de Felipe IV retratados por Velázquez. En la obra, pues, la relación entre la pintura y el teatro es fundamental, pues se genera una interesante reflexión en torno a las posibilidades de comunicación y apertura entre las artes en donde la pintura y el teatro se interrelacionan y reformulan sus alcances. Así, la pintura se teatraliza y el teatro se visualiza en grado extremo, en tanto se complementan muy bien gracias a la particularidad de las pinturas de Velázquez.

En ese sentido, en la presente tesis, hemos demostrado que la inversión de la subalternidad de los bufones propuesta en la obra de Ríos se encuentra contenida en potencia en los cuadros velazqueños, puesto que, en ambos casos, a partir de los bufones, se desarrolla el tema de la dignidad como condición humana universal. Precisamente, Velázquez exploró la dignidad humana a partir del giro hacia los márgenes. No son las obras de composición o los retratos reales, lo más elogiado dentro de la pintura velazqueña, el foco de atención de Ríos. Los retratos de bufones, considerados relatos psicológicos en oposición a la solemnidad de los retratos reales, profundizan en el aspecto psicológico y, por ende, en la condición humana. Tal como hemos visto, mediante la intensidad expresiva de estos retratos, se establece una estrecha relación entre el sujeto retratado y el receptor, que propicia la dramatización de estas pinturas. Además, los retratos de bufones fueron realizados con una técnica de pinceladas rápidas y precisas, la cual expresaba la temporalidad y abría las puertas al dinamismo que necesita toda obra dramática. La condición subalterna de los bufones permitía al pintor experimentar con técnicas pictóricas

sin la presión del decoro de los retratos de poder, con lo cual se logra la profundidad psicológica que origina que los retratados expresen no solo su igualdad de valor, sino también la esencia de la condición humana.

En la obra de Ríos, como hemos demostrado, los bufones invierten la condición inicial de subalternidad en la que se encuentran gracias a la imposición de su perspectiva en la vida al rey. En esta obra, el conflicto dramático radica en el enfrentamiento entre dos perspectivas: la del rey Felipe IV y la de los bufones. En la primera, predominan la idealidad y la estaticidad que se traducen en deseo de inmortalidad, ejemplificado por medio de la pintura. En cambio, los bufones presentan una perspectiva de la vida dinámica, lo cual significa que tienen como eje fundamental la categoría del tiempo. Los bufones, en tanto actores, asimilan la vida como teatro y, precisamente, a través de recursos teatrales lograrán imponer su visión de la vida al rey y así generar agencia. Al tener una visión de la vida como teatro, los bufones logran distanciarse de su subordinación como bufones, pues juegan a ocupar diferentes posiciones que cuestionan la rigidez del lugar inferior que ocupan.

Al inicio de la obra, los bufones son subalternos, ya que están limitados a ser un simple medio de entretenimiento en la corte sin ser realmente tomados en serio. El mandato de hacer reír superficialmente se encuentra profundamente interiorizado, hasta el extremo de ser naturalizado. Sin embargo, a partir de las acciones del bufón Sebastián de Morra, los demás toman conciencia de su subalternidad, gracias a lo cual pueden distanciarse de esta para criticarla y reformular una nueva posición que implique agencia. De esa manera, enseñan como maestros el significado de la humanidad al rey, así como el sentido de la vida y la muerte.

Para enseñar su perspectiva de la vida al rey, los bufones utilizan recursos teatrales y metateatrales. Hacen representaciones en las que Felipe IV es obligado a participar de manera interactiva, de modo que este asimila activamente la concepción que los bufones tienen del mundo. Estos incluyen al rey en una representación mediante la cual lo obligan a dejar de ser un espectador pasivo y ocupar el lugar de un actor y, a la vez, una posición subordinada. De esa manera, enseñan que no existe función pasiva, sino que uno siempre representa roles activamente. Al obligarlo a que actúe como caballo, hacen que se distancie de su obligación de ser rey y se desidentifique de este rol, a la vez que los bufones se

desidentifican de su rol de subalternos de la risa.

Luego, los bufones actúan como si fuesen a matar al rey y demuestran el poder que conlleva la representación. Evidencian que la representación no está separada de la vida y de sus implicancias materiales, pues la existencia es ya un actuar y representar roles. Así van más allá de las funciones asignadas como bufones. Utilizan como estrategia el jugar con el lugar intersticial que poseen como bufones, en tanto que juegan a identificarse y desidentificarse de su rol como fuente de entretenimiento.

De ese modo, el desarrollo de la idea de la vida como teatro se orienta a cuestionar las posiciones sociales que se ocupan y que forman la identidad. La perspectiva de la vida como teatro conlleva la noción de performatividad de la identidad, mediante la cual se desarrollan las posibilidades de inversión de la condición de subalternidad. Los bufones, liderados por Sebastián, enseñan a Felipe IV que la identidad no es fija como él la asume.

La obra de Ríos, al resaltar la teatralidad como estrategia fundamental para la inversión de subalternidad, origina un espacio de reflexión metateatral. La obra propone una reflexión sobre la participación activa del espectador y sobre los roles teatrales. El rey es integrado a la representación de los bufones, ya que no hay separación entre actor y espectador. Pasa así de ser el espectador al que se debe entretener, a ser actor al igual que los bufones. Precisamente, estos interpretan no solo los roles de actores, sino también los de directores. Así, juegan con los roles de la producción de una obra teatral con la finalidad de subvertir su condición de subalternidad. La obra provoca la toma de conciencia de los mecanismos fundamentales del teatro, pues los bufones, al jugar con la distribución de roles dramáticos, desmontan la construcción teatral, así como cuestionan sus límites respecto de la vida. De ese modo, los bufones plantean una reflexión sobre las relaciones de poder inherentes a los roles teatrales y se rehúsan a ser simplemente actores, puesto que reclaman su propia dirección y, por tanto, su agencia en la vida. De esa manera, los recursos metateatrales tienen como finalidad valorizar los roles de bufones como actores-directores, pues ello les permite empoderarse.

La segunda fase de la estrategia para la imposición de la perspectiva de los bufones consiste en la enseñanza al rey de la necesidad de aceptar la muerte. En tanto la vida es teatro, el tiempo es la categoría fundamental, ya que la existencia es sumamente dinámica. Esto se opone a la visión del rey de la inmovilidad que busca en la vida a través de la

metáfora de la pintura. No se puede entender el dinamismo de la vida si no se tiene en cuenta la lógica del tiempo y la finitud de toda representación, ya que, de lo contrario, la existencia sería estática y no sería posible la teatralidad. La función de la muerte es fundamental, pues, para comprender plenamente la perspectiva de la vida de los bufones.

Al no asimilar la muerte, el rey se torna abúlico y lúgubre y, según Sebastián, ello es sumamente destructivo. Por el contrario, asimilar la muerte implica abrazar la vida. Los bufones enseñan la relación dialéctica entre la vida y la muerte, es decir, la necesidad de tomar conciencia de asumir la muerte como suceso ineludible que le da sentido a la vida. Sin embargo, el objetivo de asimilar la inevitabilidad de la muerte no es la exaltación del placer vano, sino la reivindicación de la igualdad de todos los seres humanos en la vida misma. El poder igualatorio de la muerte borra las diferencias sociales, por lo cual se demuestra que no existen verdaderas jerarquías entre los seres humanos. De ese modo, se reafirma la dignidad, que es la esencia humana. Los bufones no solo invierten su subalternidad, sino que también se erigen, gracias a la enseñanza de su perspectiva de la vida, como representantes de la dignidad humana, tema fundamental que busca resaltar la obra. “El Hombre” se impone como categoría por encima del rol de bufón o rey afirmándose, así, la igualdad universal del ser humano. Finalmente, llegamos a la conclusión de que es a través de la reivindicación de los bufones como la obra expresa este principio.

Por otro lado, la perspectiva central, que identificamos como el autor, refuta la del rey en tanto la obra ha sido construida a partir de pinturas. De esa manera, se demuestra que la pintura no es un arte de lo estático, sino que se trata de un arte sumamente dinámico, pues es drama en potencia. Así, estructuralmente, la obra refuerza la perspectiva de los bufones.

Bibliografía

- Abel, Lionel. *Metatheatre*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Arellano, Ignacio, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, eds. *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- Ayala Mallory, Nina. *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro, 1566-1700*. Madrid: Alianza, 1991.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Belaúnde, Víctor Andrés, 1883-1966 (prólogo). *Visión del Perú en el siglo XX*. Volumen 2. Lima: Studium, 1962-1963.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Beverly, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Segunda edición. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Bobes Naves, María del Carmen (comp). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Bouza, Fernando y Beltrán, J.L. *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2005.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Segunda edición. Madrid: Alianza, 1989.
- . *Velázquez, pintor y cortesano*. Traducción de Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Butler, Judith. "Actos performativos y construcción del género". *Debate Feminista*. 18 (1998): 26-59 (versión original: "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". Sue-Ellen Case, ed. *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore, J. Hopkins University Press, 1990.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ciriaco Marón Arroyo, ed. Madrid: Cátedra, 2001.

- . *Autos sacramentales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Camón Aznar, José. *Velázquez*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Carlson, Marvin. *Performance: a Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.
- Closet-Crane, Catherine. "Dwarfs As Seventeenth-Century Cynics At The Court Of Philip IV Of Spain: A Study Of Velázquez' Portraits Of Palace Dwarfs." *Atenea* 25.1 (2005): 155-163. Web. 11 May 2013.
<http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=17480126&lang=es&site=ehost-live>
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Deleito y Piñuela, José. *El declinar de la monarquía española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- Diamond, Elin, ed. *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, 1996.
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Volumen 5. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- Forgues, Roland. *Palabra viva*. Tomo 2. Lima: Studium, 1987.
- Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1996.
- García Pintado, Ángel (coordinador). *Los pintores y el teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1987.
- González Vigil, Ricardo. *Literatura*. Lima: El Comercio, 2004.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama, 1982.
- Heiddeger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Hernández, José. "Teatro y pintura, una cuestión de parentesco". García Pintado 59-60.
- Hesse Murga, José (prólogo). *Teatro peruano contemporáneo*. Segunda edición. Madrid: Aguilar, 1963.
- Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

- Junceda, Luis. *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- Justi, Carl. *Velázquez y su siglo*. Traducción de Jesús Espino Nuño. Madrid: Istmo, 1999.
- Kowsan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Traducción de Manuel García Martínez. Madrid: Taurus, 1992.
- Ladra, David. "Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakespeariana". *Teatro: revista de estudios teatrales*. 11 (1997): 247-266. Web 22 de mayo del 2013.
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4592/Graciosos,%20Clowns,%20Bufones%20y%20Protagonistas%20en%20la%20Comedia%20Shakesperiana.pdf?sequence=1>
- López-Rey, José. *Velázquez: el pintor de los pintores: la obra completa*. Köln: Taschen, 1998.
- Luna Escudero, María Elvira. "Poética del desamor y la soledad en "Los Bufones" de Juan Ríos". *Konvergencias literatura*. 7 (2008) 81-89.
- Miró Quesada Sosa, Aurelio (prólogo). *Teatro peruano contemporáneo: tres premios nacionales*. Lima: Huascarán, 1948.
- Morris, Robert. "The theatre of Juan Rios". *Latin American Theatre Review*. 7.2 (1974) 81-95.
- Mujica Láinez, Manuel. *El escarabajo*. Barcelona: PLAZA & JANES, 1983.
- Museo del Prado. Colección online de los cuadros de Velázquez. Comentarios a cargo de Javier Portús.
www.museodelprado.es.
- Nelson, Robert S. y Shiff, Richard (eds). *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- . *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Otto, Beatrice K. "Fools Are Everywhere." *History Today* 51.6 (2001): 33. Web. 11 May 2013.
<http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=4532796&lang=es&site=ehost-live>
- Parker, Alexander. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds.). *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, Universidad Castilla- La Mancha/ Festival Almagro, 2001.
- Picón, Jacinto Octavio. *Vida y obra de don Diego Velázquez*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Prakash, Gyan. “Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial”. Rivera. 293-313
- Prieto-Stambaugh, Antonio. “Performance art transfronterizo: hacia la desconstrucción de las identidades”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*.13.2 (1998): 143-162.
- Regalado, Antonio. *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995.
- Rico, Francisco, dir. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Ríos, Dulcinea. Comunicación personal. 18 de octubre del 2012.
- Ríos, Juan. “Un fragmento de la pieza *Los bufones*”. *Mercurio Peruano*. 270 (1949): 384-398.
- . *Teatro*. Lima: Talls. Grafs. Torres Aguirre, 1961.
- . *Primera antología poética*. Prólogo de Xavier Abril. Lima: Francisco Campodónico, 1981.
- , *Sobre mi propia vida. Diario 1940-1991*. Lima: [s.n.], 1993.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y Barragán, Rossana (compiladoras). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Historias: SEPHIS, 1997.
- Ruiz Ramón, Francisco. “El bufón calderoniano y su proyección escénica”. Pedraza Jiménez, 107-124.
- Silva Santisteban, Ricardo (compilador). *Antología general del teatro peruano*. Tomo V. Lima: Banco Continental: PUCP, 2000-2002.
- Solari Swayne, Manuel. *Andando la España inmutable*. Lima: Lit. Latina, 1979.
- Sotomayor Roggero, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: Herrera Editores, 1990.

Spivak, Gayatri Chakravorti. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Traducción de José Amícola. *Orbis Tertius*. 3.6 (1998): 175-235.

Stiles, Kristine. “Performance”. Nelson, Robert S.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Tomo III. Lima: Peisa, 1992.

Tauro, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa, 1987.

Thacker, Jonathan. “La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega”. Arellano.

Toro Montalvo, César. *Historia de la Literatura Peruana*. Tomo XI, siglo XX, Poesía - teatro (1900-1995). Lima: A.F.A. Editores, 1996.

Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Traducción de Silvia Ramos. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

Veltrusky, Jirí. “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. *Bobes* 31-55.

Waddroper, Bruce. “Temas y problemas del Barroco español”. Francisco Rico 5- 48.

Wolf, Norbert. *Diego Velázquez, 1599-1660: el rostro de España*. Köln: Taschen, 2000.

Zegarra Diez Canseco, Gloria. “La obra poética y teatral de Juan Ríos” *Alpha. Revista literaria de los amigos del arte*. 2. 5 (1966). 28-36

Anexo 1

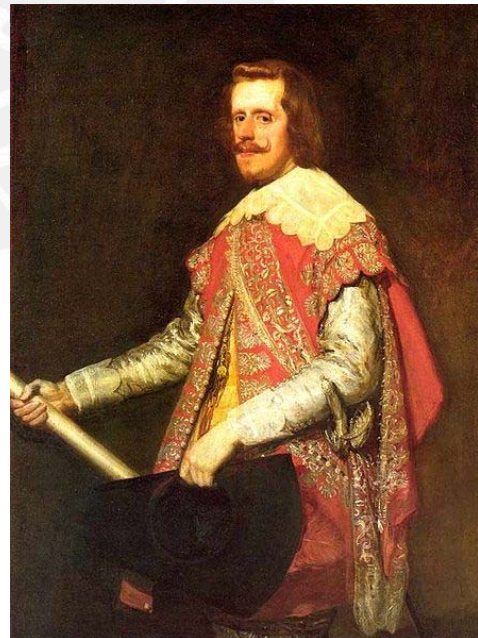
Pinturas de Velázquez



Felipe IV
(1623-1627) (figura 1)



Felipe IV (1656)
(figura 2)



Felipe IV. Retrato en Fraga (1644)
(figura 3)



*El príncipe Baltasar
Carlos con un enano
(1631) (figura 4)*



*El príncipe Baltasar Carlos en las
caballerizas reales (1636) (figura 5)*



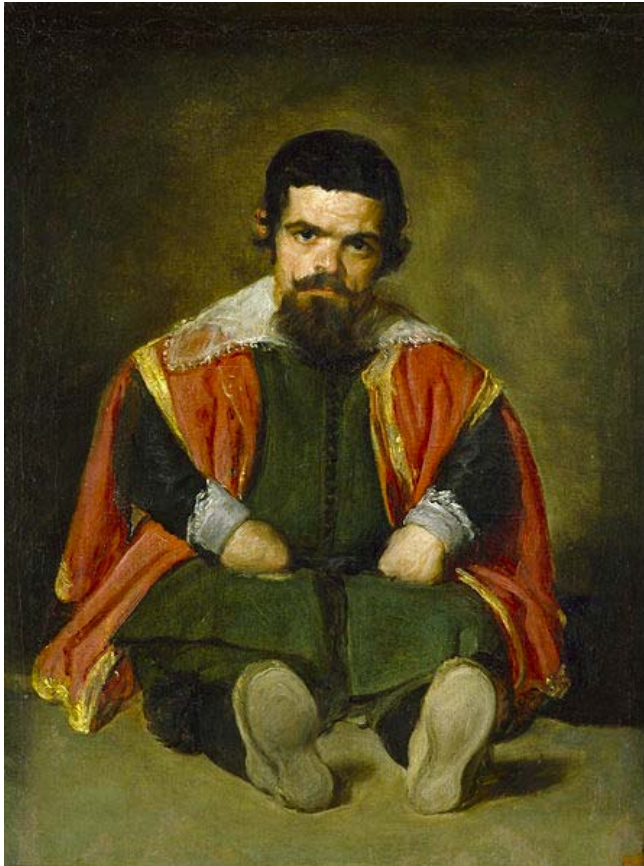
Bufón "Barbarroja" (don Cristóbal Castañeda y
Pernía) (¿1636?)
(figura 6)



Bufón "Don Juan de Austria"
(figura 7)



Bufón don Diego de Acedo "El Primo" (¿1644?)
(figura 8)



Bufón don Sebastián de Morra
(figura 9)



El Bobo de Coria (Bufón Calabacillas llamado
erróneamente "Bobo de Coria") (¿1635-
1639?)
(figura 10)



El Niño de Vallecas (Francisco
Lezcano "El Vizcaíno") (1635-1645)
(figura 11)



*San Antonio Abad y San Pablo,
primer ermitaño (1634) (figura 12)*



Isabel de Borbón (1632)
(figura 13)



Retrato ecuestre de Isabel
de Borbón (1635-1636)
(figura 14)

Anexo 2

Recortes de periódicos sobre la puesta en escena

Los Bufones en la Pintura y en el Teatro

En el mundo actual, donde se vive con tanta actividad y agitación, más sorprendente es que se haya podido en estos días la presentación de un espectáculo de asociación de conjuntos de la obra "Los Bufones" de Juan Roca. La calidad de la dirección de Ricardo Blume, el gusto artístico y la plasticidad del escenario de Eduardo González Macho, la riqueza y variedad del vestuario de Beatriz García, la homogeneidad del conjunto artístico, se han juntado en feliz coincidencia para ofrecer al público un momento lleno de dignidad teatral. Habrá quienes prefieran tal o cual interpretación y quienes aplaudan más esta caracterización que aquella, pero ha de ser unánime la aprobación del trabajo y del esfuerzo, de la seriedad de la intención y del halagüeño resultado. En la sala de la Asociación de Artistas Aficionados se abrirá repetidos veces a los ojos de quienes deseen comprobarlo.

Cón un afán cultural, que nos place destacar por su trascendencia, la A.A.A., dada que la pieza es corta, ha incluido en su programa uno que podríamos llamar, prólogo, de Manuel Solari Swayne. En él, reviviendo pasajes de la vida de Diego Velázquez, entrelazando juicios de afamados comentaristas de la obra del gran pintor sevillano, proyectando diapositivas de sus cuadros más característicos, dando un sugestivo fondo musical a la palabra y a la vida nacida de la pincelada inmortal, se ofrece al público un sendero plástico que —preparando el ambiente, creando una atmósfera propicia— conduce hacia el intenso drama del laureado dramaturgo y poeta peruano, que se levanta luego en el escenario con su dolor y su ternura en un juego tremendo sostenido por la realidad y el ensueño, por las circunstancias del instante, —en el que agoniza la reina— por la presencia de la muerte y la afirmación del hombre.

A manera de ilustración, preámbulo grato para el espectador, puede visitarse en el local de la A.A.A. una Exposición de reproducciones de cuadros de Diego Velázquez.

Ricardo Blume tiene a su cargo el papel de Don Juan de Austria.

Felipe IV encarnado por Carlos Tuccia.

A Sebastián de Morra lo interpreta Luis Alvarez.

"El Primo", en versión de Jorge Montoro.

LIMA, DOMINGO 2 DE MAYO DE 1962

Lima,
domingo 6
de mayo de
1962



Felipe IV encarnado por Carlos Tuccio.



A Sebastián de Morúa lo interpreta Luis Alvarez.



"El Primo", en versión de Jorge Montoro.



Escenas de la puesta en escena



(El Comercio, 4 de mayo 1962)





Hoy, a horas 7 y 15 p.m., en el teatro de la Asociación de Artistas Aficionados, sito en el jirón Ica 323, se ofrecerá un bello espectáculo escénico compuesto por la intensa obra dramática "Los bufones" de Juan Ríos y un hermoso prólogo-ambientación "Velázquez" de Manuel Solari. Estas dos piezas han sido estrenadas con singular éxito de público y crítica. Cuentan con la dirección de Ricardo Roca Rey y la interpretación de Luis Alvarez, Ricardo Blume, Jorge Montoro, Guillermo Torres Wendell, Eddie Blume, Carlos Tuccio y otros. En el grabado, una escena de "Los Bufones".



En una escena de "Los Bufones", obra de Juan Ríos que será estrenada mañana en la A.A.A., aparecen los conocidos actores Carlos Tuccio, Jorge Montoro y Luis Alvarez, entre otras figuras.



Una escena de la intensa pieza de Juan Ríos "Los Bufones", que hoy se repone en la A.A.A.

Programa de mano

