

# LA MANIPULACIÓN EN LAS FARSAS MEDIEVALES FRANCESAS

M.<sup>a</sup> del Pilar Mendoza Ramos

Universidad de La Laguna

## RESUMEN

La farsa medieval francesa es una obra dramática corta cuyos temas y personajes están sacados de la realidad cotidiana. Su finalidad es hacer reír y, para ello, los autores presentan una sociedad que abandona las reglas de convivencia morales, profesionales y legales que rigen la vida cotidiana en favor de recursos de interacción expeditivos que facilitan el triunfo del individuo. Así, los personajes de estas obras adoptan recursos de interacción marginales que les permiten conseguir lo que quieren cuando lo desean sin que ninguna consecuencia negativa se derive de ello. La manipulación constituye uno de estos recursos individualistas y de ella nos ocuparemos especialmente en las siguientes líneas.

PALABRAS CLAVE: farsa, teatro medieval francés, manipulación.

## ABSTRACT

The Medieval French farce was a short dramatic work with topics and characters taken from everyday life. For the purpose of laughter, authors present a society of farce where the moral, professional and legal rules governing everyday life are abandoned for other expeditious interaction resources that facilitate the triumph of the individual. Thus, the characters adopt marginal procedures of interaction that allow them to obtain what they want and when they want it, without any negative consequence deriving from their acts. The following lines are devoted to one the main individualist resources: manipulation.

KEY WORDS: farce, medieval french theatre, manipulation.

La farsa medieval es una obra dramática corta que aparecerá entre finales del siglo XIV y comienzos del XV<sup>1</sup>, y estará vigente hasta el siglo XVII. El repertorio llegado hasta nosotros no es muy extenso, variando, según los diferentes recuentos, entre ciento treinta y cinco y doscientas obras. Sin embargo, este corpus tan limitado no es indicativo de la importancia real de este tipo de teatro sino, más bien, de los problemas de transcripción y de conservación derivados de su carácter popular. Precisamente por la importancia de estas circunstancias adversas, A. Tissier considera que las alrededor de doscientas obras conservadas constituyen en realidad un conjunto muy importante (Tissier, 1986: 15).

Frente a otros géneros dramáticos contemporáneos, incluso cómicos, la farsa presenta como única función provocar la risa. Para ello, crea su propio universo



humano compuesto principalmente por gentes del pueblo que se mueven en espacios cotidianos tales como la casa, la plaza, el mercado, la taberna, la iglesia... En estos espacios, las farsas van a presentar la transgresión generalizada de todos los códigos sociales y las fuerzas opuestas de unos personajes que buscan establecer una nueva relación de poder, de autoridad o procurarse a cualquier precio lo que desean o aquello que necesitan. Aquí todo vale para conseguir lo que se quiere o para establecer un nuevo equilibrio de fuerzas: breves negociaciones para satisfacer el deseo carnal, violencia desbordada para zanjar expeditivamente un conflicto o el recurso más refinado a la manipulación por parte de aquellos que quieren conseguir el máximo resultado con el mínimo riesgo físico o moral.

La manipulación, pues, definida como la acción del hombre sobre otros hombres para hacerlos ejecutar un programa dado en el marco de una situación eventualmente conflictiva (Greimas y Courtés, 1982: 251; 1991: 158, II), se encuentra entre los recursos esenciales de interacción privilegiados por los personajes de la farsa. Su valor como recurso cómico está potenciado, además, por el hecho de que en la Edad Media las estratagemas o los engaños se concebían al tiempo como uno de los recursos cómicos por excelencia y como uno de los principios que gobiernan el mundo junto con la fuerza o en oposición a ella (Frappier, 1976: 249). Esta acción o manejo del hombre sobre otros hombres se realiza desde el perfecto conocimiento que tiene el manipulador de los principios somáticos, psicológicos y sociales de los sujetos a quienes pretende manipular. Para este manejo, el manipulador se servirá del lenguaje que constituye la savia fundamental del proyecto manipulador. La pertinencia de la formulación del enunciado manipulador en el universo mental, afectivo y cultural del manipulado permitirá que, de la acción ejercida sobre él por el manipulador, resulte finalmente la reacción deseada. La naturaleza de esta reacción dependerá esencialmente de la estrategia donde se inscriba el enunciado: si se pretende obtener una reacción agresiva se buscará socavar la imagen de poder y de competencia del manipulado para lo que se utilizará una estrategia basada en la provocación o en la amenaza; si, por el contrario, se pretende obtener una reacción de adhesión, se buscará trabajar la imagen del deseo o anhelo, para lo que se utilizará una estrategia basada en la seducción o en la tentación (Greimas, 1989: 142). En cualquier caso, el manipulador debe poner en práctica un programa de manipulación que, partiendo de unos objetivos perfectamente establecidos, busque el discurso y la estrategia adecuados con los que pueda obtener más fácil y rápidamente los resultados deseados.

En la farsa, las estrategias propias de la manipulación se basan en la seducción o en la tentación, porque lo que se persigue es la adhesión del manipulado y, por ello, se trabaja su imagen del deseo. Sin embargo, aún es posible determinar más la naturaleza de la manipulación en estas obras ya que, de los objetivos que se pueden alcanzar utilizando un programa de manipulación, la farsa ha privilegiado

---

<sup>1</sup> Aunque, si tenemos en cuenta la obra *Le Garçon et l'Aveugle*, que responde en todo a las características de la farsa, es posible hacer remontar el género hasta mediados del siglo XIII.

particularmente dos: causar un perjuicio al otro o buscar la salvaguardia de los intereses personales. Estos dos objetivos están, a su vez, justificados por sus propias razones. Así, el personaje en la farsa busca causar un perjuicio al otro para reírse o para vengarse de él. En el primer caso, el personaje manipulador que busca burlarse escoge siempre como *víctima* a un individuo con un cierto grado de ingenuidad y de ignorancia. El manipulador cuenta aquí con la inestimable participación de la necedad del manipulado para evitar que este último descubra la superchería y pueda salir *indemne* de ella. De esta forma, en la farsa titulada *es Trois Galants et Philipot* (Tissier, 1987: n.º XII, 289-361, II) el ingenuo Philipot será víctima de tres galanes bribones que le harán creer que con solo rogar a Dios se adquieren los conocimientos y la experiencia de una profesión. Estos tres manipuladores se divertirán mucho al comprobar cómo el joven Philipot cae en la trampa y, en su afán de conseguir sin esfuerzo esos conocimientos, ruega en varias ocasiones a Dios esperando encontrar cada vez un trabajo no demasiado fatigoso. En la *Farce du pourpoint rétrécit* (Cohen, 1974: n.º XLIV, 341-355), dos compañeros de diversión se burlan de un tercero encogiendo su jubón y haciéndole creer que, como consecuencia de un ataque de hidropesía, se ha hinchado y está a punto de morir. Por su parte, en la farsa *Les deux Savetier* (Mabille, 1970: n.º III, 71-95, I), un zapatero rico, molesto porque su colega es feliz en su pobreza, quiere reírse a su costa y lo persuade de que la verdadera felicidad solo se alcanza al tener cien escudos, dinero que Dios concede a quien así se lo ruega. El zapatero pobre decide probar este método y se dirige a la iglesia, donde el zapatero rico lo espera escondido detrás del altar. La idea del zapatero rico es reírse del otro al establecer un regateo con él para, fingiendo ser Dios, ofrecer a su colega cantidades siempre inferiores a cien escudos en la seguridad de que no las aceptará. Sin embargo, en ésta como en otras farsas, se utiliza el mecanismo de la sorpresa como un recurso para presentar un final diferente del esperado y, por ello, más sorprendente y divertido. De esta manera, el zapatero rico, que nunca imaginó a su colega aceptando menos de cien escudos, no podrá más que lamentarse amargamente cuando el zapatero pobre decida aceptar los noventa y nueve escudos que le *ofrece* Dios y se marche con ellos muy contento.

La venganza constituye la segunda de las razones presentes en las farsas por las que se busca causar un perjuicio al otro. La venganza es la búsqueda de una satisfacción que mitigue el agravio o el menoscabo del que alguien se siente víctima. El recurso más rápido y expeditivo para alcanzar esta satisfacción es la violencia, tal como queda reflejado en muchas farsas. Sin embargo, cuando el agraviado carece de los recursos físicos, legales o sociales para ejecutar de forma inmediata y sin consecuencias negativas para él la venganza, es decir, el desagravio o el castigo del ofensor, la manipulación se convierte en un efectivo recurso auxiliar. Así, en muchas farsas donde se presentan las relaciones conyugales como fuente de enfrentamientos, la parte más débil de la pareja recurre a la manipulación para llevar a cabo su venganza. De esta forma, en la *Farce de Martin de Cambrai* (Cohen, 1974: n.º XLI, 317-326), Guillemette, ayudada por un cura enamorado de ella, consigue liberarse del yugo impuesto por los celos ilimitados de su marido, el zapatero Martin: le harán creer que finalmente el mismo diablo, después de ser invocado por el marido tantas veces en las constantes discusiones de la pareja, se ha aparecido para llevarse a



Guillemette. El cura, que disfrazado de diablo había ayudado a la mujer de Martin a salir de su encierro, prometerá más tarde ayudar al marido para que el diablo le devuelva a su esposa. De nuevo en su casa, Guillemette terminará su engaño y curará definitivamente los celos de su marido diciéndole que los celosos forman legión en el infierno. Por su parte, en la *Farce nouvelle d'ung savetier nommé Calbain* (Tissier, 1988, n.º xv, 119-168, III), el zapatero Calbain intentará dominar a su mujer respondiendo a cada una de sus peticiones por medio de canciones. Pero, la mujer, cansada de no obtener ninguna respuesta satisfactoria, decidirá castigar a su marido emborrachándolo, robándole su bolsa de dinero y utilizando la misma técnica musical para desconcertarlo y someterlo. En la *Farce joyeuse du Meunier dont le Diable emporte l'âme en enfer* (Mabille, 1970: n.º x, 270-315, II), el molinero moribundo será víctima del desquite de su mujer, quien, como venganza por el maltrato físico que ha sufrido durante años, no solo pegará a su marido sino que, además, besará efusivamente al cura enamorado de ella y responderá a los reclamos de su marido diciéndole que su enfermedad le turba la razón pues se trata de un primo que ha venido a verlo.

También las relaciones extraconyugales son fuente de enfrentamiento y del recurso a la manipulación. Así en *es Deux Gentilhommes et le Meunier* (Tissier, 1986: n.º v, 307-394, I), el molinero conseguirá vengarse a través de un engaño de aquellos que querían seducir a su mujer. Su programa de manipulación se ejecuta en dos partes: primero, después de que su esposa lo ponga al corriente de las proposiciones deshonestas de las que ha sido objeto por parte de dos gentileshombres, el molinero conviene con su mujer fingir que cede a sus propuestas. Con ello consigue que los seductores estén escondidos en la casa, concretamente en el gallinero, que en esa época estaba situado en el interior del hogar. En la segunda parte del programa, el molinero ejecutará el castigo que consiste en hacer venir a las esposas de los ofensores y seducirlas, una tras otra, ante los ojos de los gentileshombres quienes, ocultos y en silencio para evitar ser descubiertos, no pueden más que retorcerse de rabia. En *Le Gentilhomme et Naudet* (Tissier, 1986: n.º IV, 245-303, I), el campesino Naudet se venga de la traición adúltera de su señor y de su mujer, primero, entorpeciendo lo más posible el encuentro amoroso, para lo que finge no entender bien las órdenes que recibe. Así, por ejemplo, verterá en un cubo el vino que los amantes pretenden disfrutar en su cita aduciendo que su señor le pidió que lo pusiera en agua para refrescar. Sin embargo, dado que entorpeciendo el encuentro no consigue evitar la traición, porque finalmente tendrá que obedecer la orden de irse para llevar a cabo un encargo, Naudet decide pagar a su señor con la misma moneda y se las arreglará para seducir a la mujer de éste.

Pero, además del recurso a la manipulación como medio para causar un perjuicio al otro, en las farsas este tipo de interacción permite al manipulador salvaguardar sus intereses personales ya sea porque puede salir indemne de una situación comprometida, ya sea porque le facilita la consecución de algo que desea y que no puede obtener fácilmente por otros medios. Como ya señalamos, las relaciones conyugales o extraconyugales constituyen una fuente inagotable de conflicto, por lo que no es extraño que también en este apartado encontremos bastantes ejemplos del uso de programas de manipulación por parte de personajes que quieren evitar una



situación difícil. Así, en la farsa titulada *Le cuvier* (Tissier, 1988: n.º XIII, 17-78, III), una joven recién casada, con el asesoramiento de su madre, intenta dominar a su marido sirviéndose de la fuerza. En un primer momento, el cónyuge, que no puede hacer nada contra las dos mujeres, usará el engaño para hacer creer que se somete y acepta la autoridad de su esposa, por lo que copiará *cuidadosamente* en una lista todas las tareas que ésta le encarga. Sin embargo, no tendrá que esperar mucho para darle la vuelta a la situación porque su mujer se caerá por accidente en la tina (título de la obra) para lavar la ropa<sup>2</sup>. De modo que, cuando la mujer solicita el auxilio del marido para salir de la gran tina, éste se servirá de esa situación de debilidad para desautorizar a su esposa recordándole de manera metódica la lista de sus obligaciones entre las que no figura el sacarla de allí. En este punto, donde la situación, sin ser mortal, es grave, la mujer deberá renunciar voluntariamente a su autoridad y someterse a su marido que, de esta manera, se convierte en el señor de la casa.

Por su parte, la farsa titulada *Le retrait* (Tissier, 1986: n.º VI, 179-242, I) permite ilustrar las relaciones extraconyugales y su interferencia con la vida conyugal ya que en ella se lleva a cabo un programa de manipulación basado en un engaño construido de forma improvisada y que contará con la ayuda inestimable de Guillot, el criado que se convierte en el aliado interesado de los amantes. De esta forma, cuando los amantes se preparan para pasar una noche juntos se produce la llegada inesperada del marido. El criado, tras una divertida escena en la que pretende no reconocer a su señor con el fin de dar tiempo al seductor para que se esconda, lleva a cabo un ejercicio de manipulación a través del que juega a despertar y, luego, a calmar los celos del marido por medio de frases ambiguas. Por su parte, el amante, escondido en el excusado (título de la obra), se manchará toda la cara y parte del cuerpo de excrementos ya que, para intentar ahogar un ataque de tos, introducirá la cabeza en el agujero de la letrina. En este punto, el marido, cuyas sospechas han sido de nuevo estimuladas por los golpes de tos, pretende dar una lección al eventual seductor, quien, con su singular *disfraz* y víctima del pánico, saldrá a toda prisa. Se produce, entonces, una nueva intervención manipuladora del criado quien asegura al desconcertado y aterrado marido que ha presenciado la aparición del demonio de los celos convocado por sus constantes e infundadas sospechas. Por su parte, en la *Farce joyeuse du Galant qui a fait le coup* (Mabille, 1970: n.º IX, 217-248, I), un marido infiel se las ingenia para ocultar su infidelidad y hacer aceptar a su esposa el embarazo de su amante, la camarera de la casa. De esta forma, gracias al consejo y la posterior ayuda de su médico, el marido hace creer a su ingenua mujer, que regresa de peregrinaje, que ha quedado *embarazado* como consecuencia del beso apasionado del reencuentro. La solución al problema consiste en hacer que la camarera acepte acostarse con el marido para que el embarazo pase del uno a la otra, que es,

---

<sup>2</sup> En esta época, e incluso posteriormente, los días de colada, normalmente una vez al mes, se utilizaba una gran tina o barreño de madera donde se ponía en remojo y luego se lavaba toda la ropa de la casa. Este gran recipiente se colocaba en alto, sobre un trípode, para facilitar el desagüe del agua, lo que obligaba a servirse de un taburete si se quería alcanzar la ropa que estaba en su interior.



evidentemente, quien en realidad está en apuros. La pobre esposa, queriendo salvar a su marido de sus terribles dolores, no se pregunta por qué no puede ayudarlo ella misma y acepta sin reticencias encargarse de *convencer* a su camarera para solucionar tan desconcertante problema. Tenemos otro ejemplo en la farsa titulada *Le Chaulderonnier, le Savetier et le Tavernier* (Tissier, 1987: n.º x, 189-227, II), donde se presenta un episodio de la vida cotidiana de unos profesionales, un calderero y un zapatero, quienes se ponen de acuerdo para beber gratis en la taberna y engañar al tabernero, prometiéndole pagarle al día siguiente. Sin embargo, cuando el confiado tabernero se dirige a la casa del zapatero, lo encontrará postrado en la cama donde, con la ayuda del calderero, disfrazado de su mujer, finge haber perdido la razón y, por lo tanto, no saber nada de la deuda.

Finalmente, hablaremos del uso de la manipulación como instrumento para obtener un beneficio personal, para procurarse algo de lo que se carece y que se necesita. En estos casos, el robo constituye la principal razón del engaño. Así en la *Farce de Cautelleux, Barat et le Villain* (Cohen, 1974: n.º XII, 87-93), dos bribones se alían para engañar, robar y dar una paliza a un campesino de entendimiento limitado. En *La confession du Brigant* (Cohen, 1974: n.º x, 79-82), se nos presenta la divertida escena de un diálogo con doble sentido entre un cura y un falso penitente que responderá con palabras sumisas y ambiguas a las frases de aliento del cura para que saque fuera sus pecados, mientras el ladrón aprovecha para *sacar fuera* el dinero de la bolsa del cura. En *Le Garçon et l'Aveugle* (Roques y Dufournet, 1989), un mendigo ciego, avaro, bebedor y obsceno es víctima del engaño urdido por Jehannet, un pícaro que se gana la confianza de ciego para robarle más fácilmente la bolsa del dinero.

Sin embargo, el maestro por excelencia en el arte de la manipulación es Pathelin. Las aventuras de este personaje aparecerán por primera vez en la *Farce de Maistre Pierre Pathelin* (Aubailly, 1979), farsa considerada como la obra maestra del género, donde Pathelin, un abogado poco escrupuloso y con dificultades económicas, se propone obtener gratis del pañero las telas precisas para vestirse él y su mujer. El poder de manipulación de Pathelin reside en el hecho de que sabe perfectamente cuáles son los pasos imprescindibles para alcanzar su objetivo: conoce el sistema de valores y de expectativas del manipulado y utiliza estrategias discursivas apropiadas a sus fines. De esta forma, el discurso de Pathelin se basa en la desinformación a través de las mentiras, de las medias verdades o de los enunciados ambiguos. Así consigue ganarse la confianza del pañero haciéndole creer que era un entrañable amigo de su padre, regatea con él hasta convenir un precio por las telas y, finalmente, avalado por esa relación familiar y de confianza que ha sabido crear, compromete al pañero, quien accede, no sin grandes reticencias, a entregarle la mercancía hasta la noche, momento en que Pathelin promete pagarle y, además, invitarlo a una muy apetitosa cena. Una vez solo, el pañero se felicita por su maestría en el negocio, pues ha engañado a su cliente aumentando en cuatro sueldos el precio del alna de paño. Tal como es de suponer, llegada la noche Pathelin se las ingenia para no pagar. Con este fin, conviene con su mujer fingir que padece una grave enfermedad y que lleva en cama mucho tiempo. Cuando llega el pañero comienza el espectáculo: el comerciante reclama su dinero; Guillemette, la mujer de Pathelin, le suplica que baje la voz y le explica que su marido está muy enfermo y que lleva en



cama varias semanas, por lo que no ha podido comprar nada; y Pathelin, postrado en el lecho, finge ser víctima del delirio previo a la muerte. El pañero termina desistiendo y marchándose a su casa.

En la tercera parte de esta obra se concluye presentando el perfil de esta sociedad de la farsa donde todos intentan sacar algún beneficio de los demás. Así, Pathelin será, a su vez, víctima del engaño de un pastor que requiere sus servicios jurídicos porque el pañero lo acusa, con toda razón, de robarle y matarle las ovejas. El pastor se dirige, pues, a Pathelin para que lleve su caso y el abogado le recomienda responder con balidos (con «bee») a cualquier pregunta que se le plantee durante el juicio para que lo consideren loco. La entrevista con su cliente termina con la estipulación de los honorarios y con la promesa del pastor de pagar a Pathelin «a vostre mot» (v. 1153-54) una vez acabado el juicio. Esta frase «os pagaré según lo convenido» esconde un compromiso de doble sentido: el abogado cree haber acordado con su cliente que éste le pagará sus honorarios al finalizar el juicio. Sin embargo, el taimado pastor se compromete, con palabras ambiguas, justamente a lo contrario: a pagar los servicios del Pathelin con balidos. De esta forma, quedará perfectamente ilustrada en esta farsa la expresión *a pícaro, pícaro y medio (à trompeur, trompeur et demi)* que tanto éxito tuvo en ese momento.

*Le Nouveau Pathelin* (Aubailly, 1979), una de las continuaciones de las aventuras de Pathelin, también presenta un engaño basado en la explotación del potencial ambiguo del lenguaje. De esta forma, Pathelin, que pretende volver a procurarse tela gratis, engaña al pañero para que vaya a la iglesia, donde el cura, en nombre de quien finge comprar la mercancía, le pagará. Pero Pathelin se dirigirá a la iglesia antes que el pañero y, una vez allí, pedirá al cura que confiese a un amigo, un pobre penitente, con problemas mentales. De esta manera, cuando se produce el encuentro en el confesionario entre el cura y el pañero se entabla un diálogo de sordos que tiene su origen en el doble sentido de la palabra *dépêcher* ('confesar' y 'pagar'). Este diálogo de sordos está propiciado además por la incapacidad de ambos personajes para explicarse totalmente porque cada uno de ellos se aferra a la interpretación del sentido de la palabra que le conviene: el pañero cree, tal como le prometió Pathelin, que será *dépêché* ('pagado') por el cura, el verdadero comprador del paño; y el cura desea *dépêcher* ('confesar') al pañero al que Pathelin presentó como un pobre loco necesitado de confesión. Cuando se aclara la confusión ya es demasiado tarde: Pathelin se ha marchado lejos con el paño bajo el brazo.

Como vemos, sea cual sea la razón que la justifica, la manipulación en la farsa se materializa siempre a través del engaño basado en el recurso de la desinformación que modifica la percepción de la realidad del manipulado para conducirlo a un tipo determinado de actuación. Esta desinformación puede presentar dos modalidades: se niega la realidad y se presenta otra más favorable o simplemente se propicia la ambigüedad del lenguaje. En el primer caso, se miente o se oculta parte de la información al manipulado, quien además es víctima de las artes interpretativas del manipulador. En ocasiones, la presencia de los personajes auxiliares se manifiesta necesaria para desarrollar del todo la fantasía que el manipulador pone en pie. Tenemos, por ejemplo, la intervención inestimable del criado en *Le retrait*, del médico en la *Farce joyeuse du Galant qui a fait le coup*, de la madre en *Le cuvier*, del cura en





la *Farce de Martin de Cambrai* o de la esposa en la *Farce de Maistre Pierre Pathelin*. También en esta última farsa, concretamente en su tercera parte, el juez que debe juzgar el pleito entre el pastor y el pañero se convierte en un personaje auxiliar, en este caso involuntario, del programa de manipulación que se está llevando a cabo porque su premura por acabar el juicio impide al pañero explicarse bien y facilita que este personaje, presa del desconcierto por ver vivo a Pathelin, mezcle en su argumentación el asunto del paño robado por el abogado y el de las ovejas muertas.

En algunas de las farsas, el recurso manipulador aparece complementado por el uso del disfraz utilizado por los pícaros para ocultar su verdadera identidad y engañar más efectivamente a los demás. Este recurso introduce el teatro dentro del teatro, de manera que el personaje se convierte en actor de su propia comedia, lo que se traduciría en la escena por una interpretación más exagerada del actor real que debía acentuar los gestos y las palabras de este segundo personaje para diferenciarlo del primero. Esta *sobreactuación* aumentaba, sin duda, el contenido cómico de la obra sobre todo por el hecho de que el espectador estaba perfectamente al corriente del engaño. Así, por ejemplo, en *Le Chaulderonnier, le Savetier, le Tavernier*, el zapatero finge estar muy enfermo y el calderero se disfraza de su esposa para engañar al tabernero y no pagarle lo que le deben. En *Le Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer*, la mujer maltratada entra al cura disfrazado de laico en la habitación de su marido moribundo a quien lo presenta como su primo; en la *Farce du pourpoint rétréci*, uno de los supuestos compañeros remata el engaño disfrazándose de cura y confesando al pobre amigo al que han hecho creer que está a punto de morir. A veces, como es el caso de la farsa *Le Garçon et l'Aveugle*, para completar el engaño sólo hay que *disfrazar* la voz porque la ceguera de la víctima permite al criado todo tipo de juegos.

El segundo procedimiento de desinformación se basa, como ya señalamos, en propiciar la ambigüedad del lenguaje. En estos casos, el manipulador basa su estrategia en la polisemia del lenguaje<sup>3</sup> para crear equívocos o diálogos de sordos. De esta manera, se hace pensar al manipulado que se está hablando de lo que él cree y conviniendo lo que desea oír, mientras que, por medio de frases ambiguas, el manipulador dice justamente lo contrario. Se busca perturbar el desarrollo normal de la interacción verbal (desvirtuando la verdadera intención y significado de la enunciación) con el fin de alcanzar otros objetivos que los de la simple comunicación. Para ello, el manipulador intenta decir lo máximo con el mínimo de palabras, lo que propicia los equívocos. El manipulado participa de buen grado en este juego porque cree que podrá sacar un beneficio de la situación. Éste es el caso, por ejemplo, de Pathelin, que cae en el engaño del pastor en la *Farce de Maistre Pierre Pathelin*, o del cura, que confiesa al falso penitente en *La confession de Brigant*. En muchas

---

<sup>3</sup> A este respecto, hay que señalar que el uso de la polisemia del lenguaje como recurso cómico fue muy empleado por los autores dramáticos de finales del siglo XV y de comienzos del siglo XVI, aunque estos juegos de palabras, de carácter más o menos espiritual, en ocasiones no eran más que una diversión puramente técnica que podía rozar el absurdo (LEWICKA, 1974: 72).



ocasiones, los personajes manipulados se convierten en actores directos del perjuicio que se cierne sobre ellos por su incapacidad para explicarse y hacer que los demás se expliquen.

Las farsas basadas en la manipulación presentan, pues, todo un universo de personajes que fingen franqueza, sinceridad o lealtad mientras buscan el mejor medio para obtener lo que desean, ya sea para burlarse, para vengarse o castigar a alguien, para salvar una situación complicada o para procurarse algo que necesitan. Este uso de la manipulación constituye un recurso intermedio entre la negociación, basada en la conciliación de intereses dispares y con escaso valor cómico, y la violencia, recurso expeditivo con un alto grado de comicidad que, sin embargo, no permite esquemas argumentales complejos. En cualquier caso, en algunas de las farsas, la violencia puede cerrar el programa de manipulación especialmente si no se han obtenido los resultados deseados. Es el caso, por ejemplo, de la *Farce du pourpoint rétréci*, donde, después de enterarse de que aquel de quien pretendían burlarse cometió adulterio con la esposa de uno y apaleó al otro, los burladores deciden llevar a extremos más radicales su broma: meten al manipulado en un saco, con el pretexto de cambiar de aires, y lo tirarán al río. O, en la *Farce de Cautelleux, Barat et le Villain*, los dos bribones terminan su programa de manipulación dándole una paliza al ingenuo campesino.

Esta visión del mundo de las farsas se inscribe en el universo amoral instaurado por el teatro cómico medieval «que no se rige por las normas de la moral de la época ni por los valores cotidianos» (Yllera, 1985: 551). Al universo mental solidario y piadoso conformado por el cristianismo, la farsa opone el individualismo, la transgresión, el gusto por el placer carnal, el adulterio, el engaño, la mentira y la deslealtad. El contraste se hace aún más evidente cuando se sabe que las farsas (de la misma manera que otras obras cómicas) solían integrarse en las macrorrepresentaciones de contenido fundamentalmente religioso que tenían lugar con ocasión de la fiesta de un santo o de alguna celebración civil. Parece claro que, precediendo, interrumpiendo o culminando la obra de contenido religioso, las obras cómicas constituían un intermedio divertido y distendido que, en el caso de la farsa, no tenía más función que provocar la risa. Para ello, estas obras presentarán ante el espectador, que contempla con fervor las vicisitudes de la vida del Santo, una visión particularmente grotesca de la realidad. En escena, el público encuentra la manifestación de una comunidad cuyas acciones contradicen la práctica habitual de la sociedad medieval que, en teoría, debe practicar la solidaridad cristiana, el respeto de las normas religiosas, morales y legales. Frente a esta realidad ideal, la farsa presenta una sociedad regida por la búsqueda de la satisfacción, *hic et nunc*, de los deseos o de las carencias del individuo sin tener en cuenta las consecuencias futuras. Presenta, pues, el entramado desnudo de las relaciones sociales cuyas aristas y extremos la civilización trata de amortiguar en la vida real para evitar los enfrentamientos y facilitar, con ello, la vida comunitaria.

Las farsas, en este sentido, comparten la misma visión de la realidad de los *fabliaux* o las *nouvelles*, donde se entronca con una imagen más festiva del mundo y donde se reivindica la transgresión en todas sus vertientes: el triunfo del placer carnal sobre el amor platónico, del adulterio sobre la resignación, de la violencia sobre la negociación, del engaño sobre la sinceridad y del individuo sobre las convenciones o





leyes colectivas<sup>4</sup>. Sin embargo, dado que un mundo regido por la inversión del sistema de valores sociales no puede estar determinado por la lógica, los intereses opuestos no siempre aparecen resueltos de la forma esperada. La inversión de este mundo conlleva también la arbitrariedad que, a su vez, permite el hecho de que las historias, a pesar del programa de manipulación, se resuelvan en muchas ocasiones a favor del más débil, del más tonto, del más inocente o del más mojigato. La sorpresa se convierte, por lo tanto, en uno de los recursos argumentales más productivos de la farsa.

Por otro lado, los eventuales sentimientos de rechazo, de lástima, de afecto que pudieran nacer en el espectador hacia el personaje maltratado quedan marginados por la maestría de los autores de estas obras que llevan a cabo una presentación indiferente del personaje y ponen de relieve la frontera que separa la realidad escénica de la realidad del espectador. Ello permitirá la aceptación del universo descarnado y *cruel* presentado por estas obras y estimulará la risa desinhibida del espectador, eliminando cualquier sentimiento de empatía hacia el personaje<sup>5</sup>. Además, el espectador de la farsa tiene la idea tranquilizadora de que, en cierta medida, las *víctimas* de la manipulación o de la violencia merecen lo que les pasa por su estupidez, por su excesiva ingenuidad, por su avaricia o por sus abusos. De todas formas, la certeza de saber que en la farsa nada es permanente, ya que la sorpresa y la inversión de las situaciones suele ser uno de sus esquemas argumentales más comunes, contribuye grandemente a la risa desembarazada de algún reparo moral.

En resumen, el éxito de la farsa se basa precisamente en el hecho de que no responde en nada al esquema de pensamiento y al sistema de valores oficial de la sociedad medieval donde nace y se desarrolla. Cumple a la perfección, pues, su función de provocar la risa a través de una visión lúdica y desdramatizada de la realidad, de instaurar la banalización de la amoralidad, de la transgresión y de la inversión de los valores establecidos y convencionales. Para ello, utiliza unos personajes determinados (normalmente populares) a los que sitúa en unos contextos fijos (generalmente espacios cotidianos) con el fin de ilustrar unas interacciones concretas: la legitimación del triunfo de la voluntad individual sobre la convención colectiva y la victoria del deseo sobre la norma, de la risa sobre la solidaridad y del presente sobre el futuro. Para resolver las colisiones que plantean las fuerzas conflictivas de esta sociedad, regida por un optimismo vitalista y *predador*, por deseos y voluntades contrapuestos, se privilegian los recursos de interacción basados en la violencia, en la transgresión de todo orden y, en especial, en estrategias de manipulación del individuo, tal como acabamos de ver.

---

<sup>4</sup> Esta concepción de la vida presente en la farsa entronca directamente con la carnavalización del mundo medieval de la que habla M. BAJTIN en su obra titulada *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François de Rabelais* (1988).

<sup>5</sup> H. BERGSON señala, a este respecto, la importancia de la insensibilidad, de la ausencia de empatía en el receptor para que la risa sea posible, ya que la indiferencia con respecto a la suerte del otro es el campo de cultivo de la risa y su gran enemigo es la emoción (1956: 3).

## BIBLIOGRAFÍA

- AUBAILLY, J.C. (1979): *La farce de Maistre Pathelin et ses continuations. Le Nouveau Pathelin et Le Testament de Pathelin*, París: SEDES.
- BAJTIN, M. (1988): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François de Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BERGSON, H. (1956): *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París: PUF.
- COHEN, G. (publicado por-) (1974, reimpresión de la ed. de Cambridge, 1949): *Recueil de farces inédites du XV<sup>e</sup> siècle*, Ginebra: Slatkine Reprints.
- FRAPPIER, J. (1976): «*La Farce de Maistre Pierre Pathelin et son originalité*», *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, París: Librairie Honoré Champion.
- GREIMAS, A. y COURTÉS, J. (1982 y 1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A.J. (1989): *Del Sentido II*, Madrid: Gredos.
- LEWICKA, H. (1974): «Un procédé comique: la fausse compréhension du langage», *Études sur l'ancienne farce française*, París-Varszawa: Éditions Kilkisiek-Éditions Scientifiques de Pologne, pp. 67-72.
- MABILLE, E. (publicado por-) (1970, reimpresión de la ed. de Niza, 1872): *Choix des farces, sotties et moralités des XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Ginebra: Slatkine Reprints.
- ROQUES, M. (editado por-) y DUFOURNET, J. (traducido por-)(1989): *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, París: Librairie Honoré Champion.
- TISSIER, A. (notas y comentario de-) (1986-1988): *Recueil de farces (1450-1550)*, Ginebra: Droz, I-III.
- YLLERA, A. (1985): «La técnica dramática de la farsa medieval francesa», *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada: Universidad de Granada, I, pp. 545-564.