



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**comedia.** Del latín, *comœdia*. (ing. *comedy*, fr. *comédie*, it. *comedia*, al. *Komödie/Lustspiel*, port. *comedia*).

*Género dramático basado en lo cómico.*

Ahora bien, esta definición requiere por lo menos tres precisiones previas en torno a ¿qué es un género literario?, ¿qué es lo dramático? y ¿qué es lo cómico?

El establecimiento de géneros es un hábito intelectual elemental. También en este sentido el hombre es un ser genérico. Consciente o inconscientemente experimentamos la necesidad de distinguir unidad y multiplicidad, de establecer un orden en la inabarcable variedad de fenómenos materiales y espirituales acumulados en un aparente caos a nuestro alrededor. Una de las posibilidades de introducir cierto orden y claridad es la recurrencia al esquema de géneros en todos los ámbitos del saber y naturalmente también en la literatura.

Ahora bien, el género no es la única unidad que se observa en el arte y la literatura. Por encima del género, se pueden fijar ámbitos más generales con unas propiedades que caracterizan y particularizan determinados sectores y modelos de creación en comparación con otros, de forma que, no solo en literatura se ha vuelto habitual y resulta útil distinguir entre lo lírico, lo épico y lo dramático. A estos ámbitos los llamo modos. Como expuse ya en otra ocasión (Spang 2009), y siguiendo la propuesta de orden antropológico de R. Alvira (2001), atribuyo el origen de los modos literarios a la forma específica del hombre de vivir el tiempo. “Existir, para el hombre, es ser en el tiempo, pues este no es algo meramente externo a nosotros. Vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro”. Es necesario saber desde un principio que las tres perspectivas no están estrictamente separadas, es más, son interdependientes con los pesos distribuidos de manera distinta según cada modo. La justa manera de vivir el tiempo lo llama Alvira sintetizar el tiempo, no dejarlo pasar sino hacerlo suyo. Veamos someramente cómo se refleja la síntesis en el quehacer humano, en general y en la creación artística.

Así la dimensión temporal de la lírica es el pasado que se experimenta como una interiorización de la anterioridad, implica vivir conscientemente el pasado para convertirlo en recuerdo vivo. E. Staiger (1946), el veterano genólogo suizo lo llamaría “Erinnerung”, acertadamente traducido al español como “recuerdo”, en el sentido de hacer volver de nuevo en el corazón. La dimensión temporal de la épica

como modo es el futuro que se vive como una especie de anticipación de la posterioridad, como tarea y objetivo, como aceptación de posibles obstáculos y deseo de superarlos. Este proyecto y esta visión de la realidad hacen necesario la referencia a lo ya acontecido, la inclusión de las vivencias y experiencias del pasado como base de las planificaciones y en aras de configurar con ellas un proyecto de futuro. Cada tarea humana es fundamentalmente épica, también la realización de una obra literaria, sobre todo si es narrativa. Así se plantea un conflicto con obstáculos y trabas, los intentos de superarlo y lograr el objetivo propuesto. La dimensión temporal de lo dramático es el presente, participando en ella también el pasado y el futuro porque vivimos en un constante diálogo entre lo ya transitado y lo venidero. No somos capaces de sintetizar el presente sin ser conscientes de lo ya vivido y a la par de las aspiraciones y proyectos que nos impulsan. Si esto ocurre en la vida diaria, más debe manifestarse y concretarse en la dramática en la que se insiste en la inmediatez de los acontecimientos en el *hic et nunc* de la existencia y en su representación en el teatro. Su forma de mostrar la vida es la actuación de los actores en el escenario con lo cual los espectadores viven el conflicto y los acontecimientos mientras ocurren, en su mismo devenir. Esto sucede incluso en los dramas con temática histórica, de la que sabemos de antemano que la conflictividad pertenece a épocas pasadas. En este caso se re-presenta en el sentido auténtico de la palabra. De ahí las dos características destacadas del drama y de lo dramático: el presente y la presencia. Además, en el drama textualidad y teatralidad van estrechamente unidas. La historia dramática “cobra vida” en la representación y actuación dialogada de las relaciones entre determinadas figuras en un tiempo y un espacio, es la escenificación ficticia de acciones y reacciones de hombres en conflicto que puede encontrar una solución positiva o terminar en fracaso; el que termina en *happy end* y felicidad o en muertes y desesperaciones abre otra perspectiva y da lugar a otras clasificaciones que veremos a continuación.

### **¿Qué es un género literario?**

Conviene tener claro que el género no obedece a una fórmula fija e inamovible, sino más bien a un modelo inamovible en su núcleo, pero flexible en sus realizaciones puntuales en las diversas épocas y sujeto a constantes modificaciones por dos razones: las volubilidades socioculturales, las modas en primer lugar y la voluntad creativa y el afán de originalidad de los diversos autores después. Precisamente en este punto debe plantearse también la aparente paradoja entre la

## Comedia

afirmación de que, por un lado, una obra literaria pertenece a un determinado género y, por otro y a pesar de todo, es única e irrepetible por naturaleza. ¿A qué se refiere este requerimiento de unicidad? Ciertamente no a una supuesta diferencia radical, bajo el postulado de que no puede y no debe parecerse en nada a otras obras. El margen de libertad creativa del que goza cada autor es tan inmensamente amplio que su obra puede ser única a pesar de los apoyos y cauces que le ofrecen las propuestas genéricas y otros recursos creativos. Ningún autor crea a partir de la nada, sin moldes y herramientas preestablecidos. Es más, para que una obra pueda declararse perteneciente a un género debe ostentar una serie de constantes identificadores acompañadas siempre de variantes que la individualizan y esto sirve tanto para los eventuales subgéneros como para las obras concretas con su sello irrepetible. Pongamos un ejemplo: para que una obra literaria pueda ser identificada como perteneciente a uno de los géneros dramáticos debe manifestar las siguientes constantes 1. Debe concebirse como texto destinado a la representación teatral; 2. por consiguiente, utilizara a la vez varios códigos, verbales y extraverbales; 3. su emisión y su recepción son colectivas, un drama es representado por actores ante un público. 4. Estrechamente unido a esta circunstancia se manifiesta el doble sistema de comunicación de los dramas, por un lado, los actores hacen como si comunicaran solo entre sí, mientras que, por otro, en realidad los diálogos van dirigidos al público. 5. Como todas las obras literarias todos los géneros dramáticos son ficcionales, y ello en un doble sentido: la historia dramática es ficticia y lo es igualmente su representación teatral, una acumulación de “como síes”, desde los actores y los acontecimientos hasta la vestimenta y la decoración y los efectos sonoros.

El lector descubre fácilmente que son precisamente estas constantes las que constituyen las bases sobre las que se realizan las innumerables variantes, que pueden ser introducidas tanto por los dramaturgos mismos, como los directores de teatro y los actores. A estos habrá que añadir las variantes al albur de los cambios históricos que atraviesan los géneros. Están sometidos a modificaciones de emisión y recepción, a modas y cambios de perspectiva de la actividad artística en general y la dramática en particular. Una de las constantes que suele mantenerse con cierta tenacidad es la denominación de los géneros. Sin embargo, puede ser engañosa; no se debe pasar por alto que el nombre puede convertirse en pretexto que aparentemente hace desaparecer las modificaciones e innovaciones introducidas por autores

y directores de teatro y que a veces incluso se convierte en expediente para cambiar totalmente la definición originaria. Basta tener presente lo que se puede entender por novela en la actualidad y, más cercano a nuestro tema, lo que se denomina comedia como género literario y lo que, por otro lado, ha llegado a significar en la historia de la literatura española que casi diluyó la denominación, entre otros motivos, por la aparición del famoso *Arte nuevo de hacer comedias*. Y no hablemos de la *Divina Comedia* que es todo menos una comedia. Tal vez esté más alejado todavía del sentido genérico el membrete la *Comédie humaine* de Balzac, título colectivo que inventó para englobar la totalidad de sus novelas.

Como el número de géneros es bastante elevado y va cambiando constantemente, resulta aconsejable introducir y manejar además conceptos y denominaciones más amplios capaces de agrupar un número mayor de géneros individuales con constantes similares. Es decir, se pueden crear compartimentos y denominaciones que abarquen géneros de características análogas. Podrían llamarse, por ejemplo, "macrogéneros". Así, todos los géneros que abarca la dramática podrían designarse como dramas, o narraciones los géneros de la épica y poemas los de la lírica.

### **Lo cómico**

Decía al principio que la comedia es un género dramático basado en lo cómico. Conviene, pues, intentar averiguar brevemente lo que es lo cómico y qué la comicidad. El tema no es nuevo y la bibliografía abundantísima, sobre todo porque va estrechamente unido o combinado con temas como el humor, la risa, lo ridículo por no hablar de la sátira, la caricatura, lo grotesco, la parodia. ¿Qué es, pues, lo que distingue y caracteriza lo cómico? ¿Qué es lo que hace que el hombre encuentre cómica a una persona, una situación, un acontecimiento? ¿Y por qué el contacto con lo cómico desencadena casi ineludiblemente la risa o la sonrisa?

Juega un papel muy importante en estas reflexiones el concepto de la normalidad y de lo natural, por un lado, y de la incongruencia en el sentido de una ruptura de la norma, por otro, porque lo cómico suele definirse como quebrantamiento de la normalidad o infracción de lo acostumbrado, de lo natural o lo predecible; se revela como una incongruencia más o menos llamativa que se manifiesta sorprendente e inesperadamente. Así lo observamos en los chistes. Es doblemente sorpresiva la situación que se presenta en el chiste siguiente: Un jinete

## Comedia

sentado al revés en un caballo contesta a una persona que se lo advierte: “Pero Ud. no sabe en qué dirección quiero ir.” Como existen distintos conceptos de normalidad según los diversos contextos socioculturales, históricos y geográficos se entiende fácilmente que no puede haber una normalidad inamovible y fija. Forzosamente las distintas circunstancias culturales contribuyen a que surjan modos leve o fuertemente discrepantes de experimentar lo que es normal y lo que es infracción. Las infracciones giran fundamentalmente alrededor de cuestiones éticas, sociales, religiosas, estéticas, etc. en el sentido más amplio de los términos; tal vez básicamente en el ámbito del comportamiento, del trato de la gente. ¿Cómo debo portarme? ¿Qué está permitido y qué límites se me imponen en mi decir y hacer en las diversas situaciones vivenciales?

No se nos oculta que aquí amenaza el peligro de la relativización de la normalidad o su anulación incluso: si lo normal es lo que se hace, lo que se practica en cada momento, todo acaba por ser normal para convertirse en desbarajuste y anarquía. El permanente tira y afloja entre la necesidad de un orden social que asegure la convivencia pacífica, por un lado, y la exigencia de libertad y autodeterminación, por otro, llevan consigo la exigencia del establecimiento de un dificultoso equilibrio en constante riesgo de quebrantarse.

Ya ha caído casi en olvido uno de los primeros intentos de ir contra la tendencia del “anything goes”; un código que establece normas de comportamiento supranacionales, a saber, los Diez Mandamientos. Una de las muestras más modernas del afán de contrarrestar este relativismo se manifiesta en el deseo de establecer unas normas elementales para poder regir constante y firmemente el comportamiento humano, a saber, la elaboración de los derechos humanos que establecen por los menos una amplia normalidad básica en el ámbito universal. A ello no se opone, por supuesto, el hecho de que existan conceptos y manifestaciones distintas de lo cómico en diversas épocas y territorios. Así, hasta hoy se mantiene, por ejemplo, el cliché de que los alemanes carecen absolutamente del sentido del humor que es propiedad inalienable de los españoles o a lo sumo de los ingleses.

A la vista de estas circunstancias se descubre que una de las premisas para captar lo cómico es tener lo que comúnmente se suele designar como sentido del humor, la capacidad de distanciarse y reírse de las circunstancias y de sí mismo. A su vez, requiere un conocimiento

profundizado de los signos y límites de la normalidad vigentes –en nuestro caso– en el momento de la escritura de una obra cómica, lo que exige un distanciamiento personal y una capacidad de autocrítica. Es más, sólo la persona capaz de reírse de sus propias imperfecciones descubrirá acertadamente lo cómico en su entorno. Al fin y al cabo, la capacidad de descubrir lo anormal y lo cómico es fruto de una cosmovisión, es decir, de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre. En este sentido lo cómico es expresión positiva, una especie de positivización de la negatividad, como lo llama W. Preisendanz (1976).

El hombre es un ser limitado y fracasa con frecuencia en sus anhelos, no siempre consigue los objetivos nobles que se propone. Es el momento en el que se producen discrepancias y disociaciones entre sus elevadas aspiraciones y los logros, mediocres o nulos; y es cuando en vez de ser sublimes y dignos sus actos resultan cómicos o ridículos. En este orden de ideas debe introducirse una importante matización en el ámbito de la risa de la que habla E. Dupréel en un ensayo (1949); distingue entre la risa de inclusión o de acogimiento y la de exclusión o distanciamiento, es decir, una risa que benévolamente incluye los que ríen en un grupo y otra risa que agresivamente excluye un individuo o un grupo. Tal vez encontremos en esta distinción también la diferencia entre lo cómico y lo ridículo: lo cómico tiende a la inclusión a la empatía mientras que lo ridículo, la ridiculización exterioriza la exclusión y fomenta el distanciamiento. El idioma inglés ha formado dos expresiones verbales específicas para distinguir las dos actitudes e intenciones al utilizar, por un lado, *laughing about* y, por otro, *laughing at*. No es infrecuente que el que ríe se sienta superior al ridiculizado. El público en una comedia se siente a menudo superior a la figura cómica. Ahora bien, en la mayoría de los casos es también convencido de que la violación de la norma es inocua pero que a pesar de todo merece una sanción justa y adecuada. También existen discrepancias respecto de las normas, que el público considera justificadas de modo que se produce un acuerdo entre público y figura con la consecuencia de que surge una tácita complicidad entre los dos. (Winkler, 1998). Damos por supuesto que la capacidad de hablar y la de reír son rasgos característicos de la condición humana, habida cuenta de que además la risa implica siempre una especie de despertar de la rutina cotidiana; requiere una atención mental específica, si no, lo risible se escapa porque no se apercibe la desviación de la normalidad en el hablar y el actuar. Ahora bien, que quede clara una cosa: lo cómico se relaciona inseparablemente con la

## Comedia

risa, pero la risa no es lo cómico, ni lo cómico es la risa. Es más, las facetas de lo cómico y los desencadenantes de la risa no son siempre iguales, ni temporal ni espacialmente.

Una prueba fidedigna del cambio de perspectiva y de evaluación de lo cómico se observa, por ejemplo, en los numerosos apaleamientos en obras medievales que solían causar hilaridad entre los espectadores; apaleamientos que hoy en día antes bien exasperarían e indignarían al público. El hecho constituye además una prueba de que lo cómico se distingue de lo ridículo por la actitud estética que se suele asumir ante lo cómico. Para el receptor de hoy hechos y defectos que violan la dignidad humana no resultan risibles o cómicos.

Los ejemplos revelan también que la comicidad y sobre todo la risa son fenómenos colectivos. No es normal que una persona se ría sola. De ahí también la experiencia de que la risa es contagiosa, hecho que en el teatro encuentra su visible y palpable comprobación. El autor de comedias buscará expresamente producir aquellas situaciones y suscitar aquellos comportamientos capaces de desencadenar una risa que luego se multiplica y es amplificada por el público.

No hace falta insistir en el hecho de que lo cómico no es exclusivo de la convivencia humana ni de la literatura, existe igualmente en las demás artes con signos y recursos propias de cada una de ellas. Hasta en la música se maneja la designación italiana *scherzo* para designar un movimiento alegre y divertido. El concepto retórico del *delectare* que figura entre los tres *officia oratoris* al lado del *docere* y el *movere* comprende esta vertiente cómica porque subraya, además del deleite y gozo estético que puede ofrecer el discurso o la obra literaria como tal, la posibilidad de solaz y diversión del receptor a través de elementos cómicos. La designación alemana auténtica de la comedia es *Lustspiel*, que se puede traducir aproximadamente como juego de placer o de diversión. No carece de interés esta perspectiva porque pone de manifiesto dos aspectos fundamentales de la comedia: primero el juego, en una doble aceptación porque el elemento lúdico desempeña un papel preponderante en este género si se entiende por juego principalmente no tomar demasiado en serio al mundo, a los hombres o a sí mismo. En segundo lugar, es juego porque los actores juegan en el escenario en el sentido de desempeñar un papel. Y en efecto, el juego teatral cómico carece de aspectos trágicos y transparenta mucho más palpablemente el “como sí” histriónico que impide en gran medida el efecto hipnótico e

ilusionista que se observa en la tragedia. Insiste en ello Llanos (2007) que, basándose en la psicocrítica de Mauron, afirma que “justamente porque el espectador está advertido de que asiste a un *juego* y no a un sueño (como según la psicocrítica mauroniana se supone ocurre en la tragedia), acepta la incoherencia de la comedia y sus leyes distintas a las reales, porque afectivamente no le supone ningún riesgo e incluso le genera un sentimiento placentero al proyectar sus deseos inconscientes en lo representado en escena, donde se ofrece la victoria de las leyes del deseo sobre las de la realidad” (486-487). Habrá que advertir que no en todas las comedias los espectadores “proyectan los deseos inconscientes en lo representado”; al contrario, con frecuencia se distancian de lo representado por no querer identificarse con los defectos de las figuras y su comportamiento.

Cabe preguntarse si la imperfección, la falta de dignidad y la insistencia en lo lúdico, tan típicas de lo cómico, no implican forzosamente una falta de belleza o si puede haber una estética particular de lo cómico. Evidentemente, lo cómico descubre fallos e incongruencias en personas y situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al desorden; pero al tiempo indica posibilidades de volver a ese mismo orden y a la normalidad. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado, de la nostálgica esperanza de perfección, y, por otro, el reconocimiento contrito de las imperfecciones y limitaciones. Es en este punto en el que se aproximan tangencialmente lo trágico y lo cómico.

Es más, una comedia no tiene por qué ser íntegramente cómica, la problemática de las debilidades humanas y las turbulencias de la convivencia permiten o incluso exigen también una cavilación juiciosa y seria. Si no fuera así la comedia tendería rápidamente a ser mero entretenimiento y diversión insustancial. La profundización en las raíces de la pérdida o transgresión de la normalidad no tiene que manifestarse tampoco forzosamente en cavilaciones y discusiones filosóficas, es suficiente que se muestren con comportamientos y alusiones lo pernicioso que es sucumbir a las inclinaciones perjudiciales de la naturaleza humana y las dañinas influencias de las malas compañías.

### **La comedia como género dramático**

Antes de intentar definir la comedia como género literario urge adelantar que el mismo término ‘comedia’ resulta plurisignificativo, sobre todo en castellano, como ya se ha advertido anteriormente. La

## Comedia

costumbre de designar todo tipo de drama como comedia ha fomentado la imprecisión y sembrado y confusión. Por este motivo me interesa dejar claro desde el principio que en este artículo se tratará exclusivamente de la comedia como género literario con una visión supranacional como lo propone el mismo DETLI y dejando de lado en la medida de lo posible consideraciones históricas. Es decir, más allá de unas y otras variantes inevitables y además naturales la definición debería ser aplicable a la comedia en general.

Como también adelanté, considero la comedia como cualquier tipo de drama en su estrecha unión de textualidad y teatralidad. La inmensa mayoría de las obras de teatro se han escrito y siguen escribiéndose para ser representadas en el escenario, ello implica que el autor, al escribir un drama, tiene en cuenta su representabilidad en el sentido de la posible “materialización” de la obra en el teatro, pero implica también que el texto como tal no es el drama definitivo ya que ofrece al director y a los actores numerosas posibilidades de intervenir y de interpretar las propuestas del autor. Con otras palabras, el auténtico drama nace realmente en el escenario. Ello no impide que un drama se lea y que cada lector contribuya su concepción de la escenificación, apoyándose para ello en las acotaciones que los dramaturgos suelen añadir al texto hablado. En este sentido el texto dramático es un pre-texto que adquiere su plenitud teatral en la representación. Tendremos ocasión de llamar la atención sobre algunos aspectos particulares.

Suelo distinguir entre obras literarias con historia y sin historia entendiendo en este contexto por historia la combinación de figuras conflictivas, tiempo y espacio. Las obras líricas habitualmente no presentan una historia a no ser que hayan prestado recursos y elementos narrativos o dramáticos como ocurre, por ejemplo, en las églogas. Las obras narrativas y dramáticas sí tienen historia, precisan para su desarrollo de figuras en un tiempo y un espacio, por tanto, la comedia es forzosamente una obra con historia. Tendremos ocasión de ver los detalles relacionados con estos componentes. Pero antes quisiera detenerme en un detalle estructural que puede ayudarnos a comprender más cabalmente la composición de la comedia. Resulta útil distinguir entre la forma tectónica y la atectónica de un drama como intenté ya explicar en otro lugar (Spang 1993). ¿Qué significa forma tectónica en el drama? Son tres los conceptos que la caracterizan: la unidad, la coherencia y la verticalidad. Unidad en este contexto significa que la historia plasmada en el drama forma una unidad acabada, es

decir, tiene en términos aristotélicos: principio, medio y fin o, en términos castellanos: enlace, nudo y desenlace. Esta estructuración tiene como resultado la elaboración jerárquica de los componentes del drama que se concatenan y se subordinan lógicamente y coherentemente en las escenas y los episodios respecto a un planteamiento conflictivo central. Es eso lo que entiendo por verticalidad. No importa si el desenlace del drama tectónico es feliz o nefasto, lo que importa es que sea un final definitivo en el sentido de que ofrece la solución al conflicto presentado. Durante muchos siglos y debido también a sugerencias aristotélicas se entendía por unidad o, mejor dicho, por unidades dramáticas el respeto del mismo espacio, del mismo tiempo, es decir, en un espacio de 24 horas, y en realizaciones estrictas ni siquiera se admitían episodios secundarios. La forma atectónica no implica forzosamente la realización del drama en versos, pero según la época es bastante frecuente.

¿Qué se entiende por forma atectónica? No es sencillamente la opuesta a la tectónica, sino que se manifiesta en numerosos componentes diversos que encontramos en plasmaciones teatrales como la *commedia dell'arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el *living theatre* y muchas formas de teatro experimental y vanguardista. La consecuencia es que la verticalidad del teatro tectónico se sustituye por la horizontalidad en el sentido de una yuxtaposición más o menos igualatoria de los segmentos del drama. Se acaba la jerarquización de actos y escenas, así como su funcionalidad tradicional. Los segmentos son mucho más independientes entre sí y con frecuencia reciben el nombre de 'cuadro' o 'episodio' con una extensión que media entre escena y acto. Naturalmente, no pueden renunciar a la exposición del conflicto ni a su desarrollo y desenlace. Sin embargo, se suelen independizar de tal forma que la coherencia entre las partes corre principalmente a cargo del espectador. Con ello se responde a una tendencia vigente hasta la actualidad, y no solamente en el teatro, la de suscitar y exigir la colaboración del receptor, que no es el destinatario pasivo del mensaje, sino que debe acoger el papel de con-creador que tiene que recomponer los episodios o cuando no inventar el drama él mismo. Es una problemática que no podemos desarrollar aquí, no es infrecuente el hecho de que el receptor se halle desamparado y abandonado ante la obra, de teatro o de cualquier otro arte. No hace falta subrayar dos cosas; primero que las dos estructuraciones, la tectónica y la atectónica pueden mezclarse en la obra concreta y, segundo, ni la una ni la otra son típicas o exclusivas de la comedia.

### La tragicomedia

Tampoco es fácil distinguir claramente entre los géneros de la comedia y la tragicomedia (Spang 1993) que, como lo dice ya el propio término, se caracteriza por la mezcla de lo trágico y lo cómico. Evidentemente, los clásicos y rígidos preceptores no podían ratificar sin más la mezcla de estos dos elementos fundamentales, había que optar, según ellos, por lo uno o lo otro; en la práctica y dependiendo de la definición que se aplique ya hay tragicomedias en el siglo XVI y si se toma en serio la afirmación de los estudiosos la llamada comedia del Siglo de Oro es mayoritariamente tragicomedia (Herrick 1962); el género tampoco ha perdido prestigio y difusión en la literatura moderna y contemporánea (Guthke 1966).

Actualmente se manejan dos definiciones discrepantes: la primera la sitúa en el centro equidistante entre la tragedia y la comedia evitando el contacto inmediato de lo cómico con lo trágico. Se seleccionan los componentes menos extremos de una y otra con el fin de encontrar una nueva armonía. El argumento que se maneja es que esta mezcla refleja más fielmente la vida tal como es. Pero ¿qué es la vida como es? Es tan diversa que esta formulación no refleja tampoco ninguna realidad concreta entre las realidades tan variopintas que constituyen nuestro mundo. Para conseguir este simulacro de verosimilitud se recomienda mezclar figuras de varios estratos sociales, varios estilos, asuntos diversos, elevados y triviales; se le da un final feliz a un planteamiento trágico.

La segunda concepción de la tragicomedia se concibe como la identificación de los opuestos, es decir, lo trágico y lo cómico no se excluyen, no basta una mezcla de los elementos, los extremos se deben vincular y compenetrar (Guthke 1968). Esta definición no carece de problemas porque, por un lado, los conceptos de lo trágico y lo cómico discrepan según autores y épocas y, por otro, esta concepción presupone la convertibilidad de lo cómico y lo trágico, en el sentido de que lo trágico puede perder su carácter doloroso o desesperado y convertirse en situación, actitud o actuación cómicas. Ello supone que el receptor debe ser capaz de neutralizar el dolor y el sufrimiento representados y convertirlo en experiencia serena y divertida como ocurre en los llamados chistes negros con situaciones cruentas o brutales. Esta duplicidad de vivencias y experiencias se produce, por ejemplo, en numerosas situaciones y actuaciones de los esperpentos

valleinclanescos o del teatro absurdo. Lo tragicómico no depende tanto del tema porque las mismas circunstancias existenciales pueden enfocarse desde los dos ángulos de vista. Formalmente hablando, la estructura de la tragicomedia no discrepa de la de otros géneros dramáticos; se suele dividir en actos, escenas o en cuadros. Tal vez la tragicomicidad puede revelarse más claramente en la selección de figuras, una figura trágica dentro de un mundo cómico como ocurre, por ejemplo, en *El Misántropo* o en *Luces de Bohemia*.

### **El contenido de la comedia**

Si digo contenido de la comedia quiero significar que las historias dramáticas, y ello en sus múltiples variaciones que se plasman en estas obras están imbuidas de una visión cómica de la existencia. La comedia destaca por plasmar las imperfecciones del hombre y del mundo, pero refleja también la posibilidad de una superación de las limitaciones y torpezas. La “solución” se manifiesta en la respuesta feliz, satisfactoria y placentera que se le da a la problemática o incluso en la demostración de su inexistencia. El mensaje de la obra literaria es por así decir un componente conceptual a través del cual el autor presenta la evocación de una vivencia, una situación divertida, un comportamiento extravagante, una transgresión risible de la normalidad. Por ello, es casi habitual que los autores de comedia suelen tender a la exageración, a la caricatura. Las figuras cómicas a menudo han perdido el sentido de los límites; Harpagón es la caricatura de una persona ahorradora y austera que deviene un codicioso perdido. Don Mendo es un vengador estafalario y grotesco, claro reflejo de las costumbres de los astracanes que se nutren justamente de los excesos de comicidad. La parodia de figuras, acciones y obras enteras es una práctica frecuente en el ámbito de la comedia (Crespo 1979). Destacar expresamente un tipo de comedia con el marbete “comedia de humor” como lo propone García Ruiz (2014) es tal vez rizar el rizo porque me parece que si una comedia no gira alrededor del humor pierde la condición de comedia.

Es precisamente la transgresión de los límites lo que hace más palpable el mensaje porque llama la atención sobre los verdaderos límites. Lo llamativo es que la transgresión de la normalidad es una espada de dos filos porque según las circunstancias también puede tender a lo trágico lo que implica que para resultar cómico y desencadenar risa es decisivo que la transgresión sea inocua. Y es curioso que los mensajes auténticos no pierdan vigencia ni después de siglos. El mensaje se puede describir como la quintaesencia intelectual y conceptual del texto literario y no solamente en la comedia; se plasma

## Comedia

en el tema y su desarrollo. No se formula como tesis, sino que debe deducirse de las circunstancias evocadas. No se trata solo de descifrar el mensaje, sino de sentirlo y vivirlo, y en último término aplicarlo.

### **Funciones de la comedia**

La función de la comedia es justamente esta: hacer reír y sonreír mostrando las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre. Es la función que se designa con la recomendación horaciana del *delectare* que va estrechamente unido al *docere*. Como lo recomienda la retórica clásica, también la comedia debe entretener y enseñar de modo muy elegante a resolver las debilidades humanas al mostrar que, al aceptarlas con ánimo, riéndose de ellas y de uno mismo se logra con más facilidad superarlas. La función fundamental de la comedia es, por tanto, la crítica del hombre y de la sociedad, pero sirviéndose de una crítica diplomática y hasta elegante. No por ello deja de ser polémica y subversiva, simplemente por el hecho de ocuparse de defectos modificables y superables y no de dilemas, de cuestiones de vida y muerte o del destino ineludible como sí hace la tragedia. No solo arremete contra los defectos humanos de siempre sino también contra los juicios y prejuicios de una época, contra abusos del momento. A veces, se realiza con tanta indignación que por momentos se acerca a lo trágico. La crítica inmediata puede causar la pérdida de actualidad o incluso perder comprensibilidad para espectadores posteriores que desconocen las circunstancias a las que se alude. Se salvan las comedias cuya temática no se ciñe a situaciones estrictamente coetáneas y que evocan una problemática humana perenne. Por otro lado, no todas las comedias causan risa o hilaridad, la especificidad de la comedia es que el conflicto se solucione positivamente, o bien con un *happy end* divertido, o también con el hecho de que los “malos” reciban su castigo merecido y los “buenos” salgan airoso o recompensados. García Ruiz (2014) recuerda una distinción muy útil entre la función de la comedia antigua y la moderna llamando la atención sobre el hecho de que la primera “tiende a incorporar tipos más que caracteres; tipos que sean representantes de un grupo social, de un defecto común o de un estado vital, y de los que el público pueda reírse sin remordimiento emocional”. No es exactamente una risa de superioridad sino una que no requiere perplejidades personales.

## La historia de la comedia

Como ya advertí la comedia es uno de los géneros con historia. Otros autores suelen designar este componente de la ficción literaria con el término acción, término que uso para designar un tipo de estructuración de la historia, como veremos más adelante. La historia narrativa o dramática se puede describir como la combinación y el desenvolvimiento conflictivo de una o más figuras en el tiempo y el espacio. Analíticamente esta concepción puede ser útil e interesante. Además, es posible distinguir entre dos modos de organizar la historia, a saber, entre la historia como acción y la historia como suceso. Me explico. La acción posee una estructura triádica y dinámica: se inicia con una situación inicial; el conflicto nace a través del intento de cambiar esta situación y si el cambio se consigue da lugar a una situación nueva. En el suceso observamos también una estructura triádica con la diferencia de que no se logra cambiar la situación inicial, la o las figuras que intentan cambiarla fracasan. El hecho de que las comedias suelen terminar felizmente hace que la estructuración más frecuente sea la acción, se logra superar las dificultades que se oponen a una solución bienaventurada. ¿Cuáles son las posibilidades de darle un ambiente y una perspectiva cómica a la historia de la comedia? Puede empezar ya con el título. Títulos como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de J. Poncela, *El caso de la mujer asesinadita* de M. Miura, lo mismo que *Los cuernos de don Friolera* o *Manda, limpia y da esplendor* que parodia del lema de la Real Academia; *Los cuernos del diablo: pasatiempo bufo-lírico-bailable en un acto, seis cuadros y un apoteosis* de J. Dicenta, *El amor solo dura 2000 metros* de Jardiel y tantos otros seguramente desencadenan ya una sonrisa en los espectadores antes de empezar la función. La trama es el segundo factor capaz de producir comicidad. Una estructura muy frecuente es aquella que juega con la supuesta superioridad de una o varias figuras sobre otras, un arreglo que se transmite a los espectadores que también se sentirán superiores. Una muestra ejemplar se halla en la comedia shakesperiana del *Sueño de una noche de verano*. Aquel o aquellos que se comportan de modo anómalo suscitan la risa en el espectador porque ese comportamiento no corresponde al usual. En este caso se produce la risa de exclusión de la que hablamos más arriba, por así decir, una risa de castigo: es ridículo ser tan avaro, tan hipócrita, tan farolero, tan torpe. En cambio, la comicidad puede producir también simpatía, puede originar lo que designamos como risa de inclusión y de acogimiento. Los espectadores aceptan la anormalidad y desarrollan solidaridad con el anómalo, se identifican con sus debilidades, lo arropan con su risa de comprensión.

## Comedia

En ambos casos la comicidad procede mayoritariamente de la figura y no de la situación, aunque resulte difícil separar los dos conceptos. En el caso de la comicidad de situación evidentemente no fallan las figuras, pero no es su debilidad la que origina la comicidad sino que causas externas, fuera del alcance de la figura, determinan su fracaso. Es la típica situación que observamos en las películas de Charlie Chaplin. Las equivocaciones y confusiones construyen un recurso frecuentísimo de la comedia. Aquí también el *Sueño de una noche de verano* se revela ejemplar, con el valor añadido de que las equivocaciones están provocadas intencionalmente. Recuérdense las confusiones que hacen que las figuras se enamoren del primer ser viviente con el que se encuentren al despertarse del sueño inducido por Puck con unas gotas mágicas caídas sobre los ojos. El hecho de que a Bottom le pongan una cabeza de asno hace doblemente cómico el hecho de que Titania, la reina de las hadas, se enamore de él. Como se ve en este ejemplo es imposible separar situaciones y comportamientos de las figuras.

### La figura cómica

Funcionalmente hablando, la figura es el elemento fundamental del drama y un ingrediente imprescindible de cada historia dramática. Su cometido es visualizar y hacer verosímiles el conflicto y la problemática que el autor pretende plasmar en una obra. La concepción de la figura literaria en general no solo depende de la función que va a desempeñar en un texto concreto sino también de la concepción del hombre que defiende el autor y ésta influye ineludiblemente en la forma de idear y abordar la figura y el conflicto que vive, incluso su solución. Basta recordar que las figuras del auto sacramental no dejan de actuar y reaccionar desde criterios cristianos, las figuras del teatro del absurdo corresponden irremediablemente a una concepción absurda del mundo y del hombre (Spang 1991, 2009). En comparación con la figura narrativa la dramática requiere la presencia corporal en el escenario, se manifiesta más natural, más palpable, porque es representada por una persona real. La figura dramática “se diferencia así radicalmente del personaje narrativo solo ficticio hecho solo de palabras. En la obra dramática el personaje es “encarnable” en un actor, lo que tiene consecuencias, por ejemplo, en su descripción y lo diferencia del narrativo” (García Barrientos 2007). La figura de la comedia no forma una excepción solo que adquiere una función suplementaria porque es ella la que principalmente procura que la historia sea cómica ya que la comicidad se origina principalmente en la plasmación de defectos y

debilidades humanas. La figura no tiene por qué ser la reproducción fiel de un hombre existente, pero tampoco puede prescindir de sus componentes esenciales con la diferencia de que en este caso giran alrededor de sus limitaciones, sus tropiezos, de los que se desea sean reveladores de las imperfecciones del hombre y que hagan reír o sonreír al público. Una de las primeras posibilidades de aumentar la comicidad de la figura cómica es el nombre que se le da. Unos ejemplos entresacados de entremeses cervantinos y de la *Venganza de Don Mendo* bastarán para ilustrarlo: Rabelín, Chanfalla, Panduro, Jarrete o Rana son elocuentes ejemplos lanzados por Cervantes; no cabe duda de que los nombres de Azofaifa, Ali Fafez o Aljalamita sacados de *Don Mendo* o el Don Perlimplín lorquiano despertarán una sonrisa en los espectadores. La comicidad de la figura cómica puede subrayarse eficazmente a través de la vestimenta, los accesorios y los gestos. Una muestra llamativa se observa, por ejemplo, en la *commedia dell'arte*. Ahora bien, en el teatro no existe la posibilidad que tiene el narrador en una obra narrativa de revelarnos verbal y argumentativamente la interioridad de una figura; la comedia todo lo tiene que mostrar a través de su indumentaria, su actuación, sus intervenciones verbales. Es decir, los recursos de caracterización de las figuras dramáticas son tanto verbales como extraverbales. A los verbales, pertenecen también las intervenciones de las demás figuras que opinan sobre la otra figura en cuestión, afirmaciones que pueden dar lugar a interpretaciones muy distintas de la misma y aumentar la comicidad. No sin razón en la “comedia” del Siglo de Oro la figura cómica ha recibido un nombre revelador al llamarse gracioso.

### **El espacio de la comedia**

Las figuras del drama forzosamente tienen que moverse en un espacio y en un tiempo. Los humanos somos “cronotópicos”, espacio-temporales por naturaleza, intuimos o sentimos que no hay espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio (Spang 2009). De ahí la dificultad de separar los dos conceptos también en la teoría literaria. Ya el movimiento de las figuras en el escenario requiere un tiempo y un espacio. De un modo general el ritmo como repetición de componentes por unidad temporal juega un papel significativo en la comedia no solamente en los movimientos, sino también en los gestos, en el baile en oposición al ritmo lento y reposado de la tragedia; musicalmente expresado la comedia responde al tempo *allegretto* o al vivace mientras que la tragedia obedece al adagio y largo.

## Comedia

La historia dramática se sitúa obligatoriamente en un lugar o varios. Habitualmente suelen ser espacios ficticios, inventados a propósito para hacer creíble y más persuasivo la actuación y el conflicto. En el fondo, todo espacio dramático es ficticio por la simple razón de que es montado más o menos realísticamente en un escenario. Es un espacio materializado en el sentido de que, a través de elementos físicos como bastidores, decorados, accesorios, y también mediante iluminación y efectos sonoros se simula en el escenario. Se ha revelado útil distinguir entre ubicación del espacio y su concreción. Ubicar el espacio significa revelar el territorio real en el cual se desarrolla la historia, una determinada ciudad, un pueblo, un país. Sin embargo, el comediógrafo puede omitir intencionalmente toda indicación concreta sugiriendo así que el conflicto se puede dar en cualquier sitio; hecho que favorece la intención de manifestar la universalidad de los defectos humanos. Las comedias no ubicadas ni espacial ni temporalmente son las que más frecuentemente sobreviven al desgaste histórico. Es una de las explicaciones de que todavía se entienden y resultan divertidas comedias griegas y romanas.

Por concreción del espacio entiendo todas las indicaciones o materializaciones que crean ambiente en el escenario, datos que individualizan el espacio escénico. No tiene que ver con la posible identificación del lugar, tan concretado puede ser el espacio identificable como el fantástico. Es más, lo que será el espacio definitivo de una representación teatral no depende exclusivamente de lo que propone el autor en las acotaciones (si las hay) sino casi principalmente de la perspectiva que adapte el director de teatro y así como de la visión que tenga de la obra concreta que está montando. En el caso de la comedia depende indudablemente también de su sentido del humor personal de modo que la misma comedia en manos de un director puede obtener realizaciones muy distintas de las de otro. Esto ocurre muy a menudo con las “actualizaciones” de comedias antiguas; juegan con el recurso del anacronismo o mejor dicho “anatópismo”, la discrepancia de elementos espaciales con respecto de la época en la que la comedia se sitúa originariamente. Esto, a parte de sus potencialidades cómicas puede también convertirse en indicio de universalidad. No todas las debilidades humanas son fruto de modas pasajeras. Como muestra ya Ch. Mauron (1964) e, inspirándose en él, R. Llanos (2007) los temas y las figuras cómicas se repiten a lo largo de los siglos; es omnipresente el viejo avaro, el soldado fanfarrón o el farolero en general, el padre que

pretende competir con el hijo en aventuras libidinosas, el enfermo imaginario, el hipócrita, etc., etc.

Volviendo al tema del espacio dramático, puede resultar operativa la distinción entre el espacio representado, es decir, el que el espectador percibe realmente en el escenario y el espacio aludido mayoritariamente verbal al que las figuras aluden en sus réplicas y que se sitúa fuera del escenario. A veces basta un efecto sonoro: un coche que pasa, el trueno, voces o música, para que los espectadores se imaginen un espacio extraescénico.

¿El espacio dramático puede ser cómico? Evidentemente que sí. Si la comicidad depende en gran parte de la falta de normalidad o de la incongruencia y alteración de situaciones normales los elementos espaciales pueden convertirse en fuentes de risa, lo mismo ocurre con la vestimenta. No tiene que ser la nariz pegada del payaso, basta con que se cambien las dimensiones normales de los accesorios, de muebles y otros elementos de decoración para crear un clima de extrañeza y de chocarrería. En los *Sueños de una noche de verano* pululan las transgresiones de la normalidad en todos los respectos espaciales, temporales, figurales, situacionales etc.

### **El tiempo en la comedia**

Completaré la descripción de los ingredientes de la historia dramática con el tratamiento del tiempo. Si vivir es ser en el tiempo y no solamente dejándolo pasar como espectador sino aprovechándolo, recordando y beneficiándose de lo vivido, observando atentamente las peripecias positivas y negativas del presente y planificando fructíferamente el futuro, forzosamente este modo de vivir el tiempo debe desempeñar un papel importante también en la literatura y, por supuesto, en el drama. Como ya vimos brevemente al hablar de los modos literarios ese ser en el tiempo no es simplemente dejarlo pasar sino sintetizarlo y aprovecharlo también en la actuación de las figuras dramáticas porque es un componente imprescindible en la historia dramática, también en la comedia. Es un tiempo imaginario, ficcional que guarda semejanzas con el tiempo real pero que ni está sometido a la linealidad ineludible y la irrecuperabilidad de este, ni se halla sujeto al transcurso lineal o a la ubicación en el calendario. El autor lo adapta a las necesidades de la historia concreta de cada comedia y procura que el espectador se olvide del tiempo real se suspende en un limbo distinto que le permite incorporarse en el que le propone la comedia en cuestión. Sus escenas iniciales constituyen un umbral que separa el tiempo real

## Comedia

de cada espectador del ficcional del drama obligándole a olvidarse del momento actual y colocarse en el tiempo ficcional de la comedia. Cada comedia posee su tiempo propio, un simulacro de tiempo manipulable libremente según las necesidades del tema y del conflicto. Por cierto, el drama histórico es un caso muy curioso de manipulación del tiempo puesto que re-presenta, en el sentido estricto de la palabra, un tiempo ya pasado. En *La venganza de don Mendo* Muñoz Seca utiliza un recurso muy similar al elaborar una comedia pseudo-histórica paródica.

Tal vez no sea tan difícil adentrarse en el tiempo de la comedia como lo es hacerlo en el de las narraciones que depende mucho más de la con-creación del lector por ser exclusivamente verbal; los espectadores en el teatro no leen el tiempo sino que lo ven y lo viven con las figuras. No obstante, se le exige también al espectador reconstruir y recolocar los segmentos temporales que se refieren al pasado, presente y futuro porque el drama no es solamente el tiempo representado en el escenario sino que abarca también las alusiones verbales a acontecimientos del pasado escondidas en las réplicas. Es divertido como en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* Poncela juega en el tercer acto constantemente con las réplicas y el conocimiento del tiempo por parte del público. El drama no es una representación exacta y minuciosa del tiempo sino una selección adecuada de segmentos temporales que condensan la trama; el autor da pistas al espectador para que pueda completar los "huecos". Estos saltos en el tiempo o elipsis temporales tienen principalmente dos funciones, en primer lugar, establecen un puente que franquea los tiempos muertos, dramáticamente insignificantes y, segundo, aumenta la tensión y la expectativa porque pueden encubrir también la evolución de las figuras y los acontecimientos. Una de las distinciones básicas del tiempo dramático es la que se establece entre el tiempo representado y el de representación. El tiempo de representación es el que ocupa la función teatral del drama, generalmente normalizado. El representado es el que el autor pretende abarcar con la historia de cada comedia. Ya no es válida la exigencia de la unidad de tiempo del teatro humanístico, erradamente atribuida a Aristóteles, que exigía que un drama no durara más de un día o poco más; el dramaturgo moderno puede disponer libremente del tiempo y hacer durar la historia si quiere unas horas o varios años valiéndose de recursos de manipulación del tiempo. Raros son los casos de coincidencia entre tiempo representado y tiempo de representación; en la mayoría de los casos la historia dura más tiempo que su representación con la consecuencia de que serán imprescindibles

saltos y omisiones, producir lo que llamé antes “huecos”, que el autor de comedias puede aprovechar también para introducir efectos cómicos.

### **El lenguaje de la comedia**

Una de las particularidades externas más llamativas del lenguaje de la comedia y del drama en general es su carácter auditivo; quiero decir que en la forma que consideramos natural, en el texto representado, el lenguaje se percibe y se recibe auditivamente. No hace falta insistir en el hecho de que el lenguaje en general significa, se refiere a cosas, conceptos y sentimientos. No obstante, el literario y, por tanto, también el dramático, no se refieren directamente a la realidad existente sino que el autor inventa una propia y apropiada al género y a la temática que trata cada obra. Esta adaptación al género y al tema se refleja también en su multiforme elaboración estilística; no por ser elegante o solemne el lenguaje es literario, sobre todo el de la comedia que a menudo recurre al dialecto, al vulgarismo o las incorrecciones fonéticas, morfológicas y sintácticas, precisamente para conseguir efectos lúdicos y cómicos. Por supuesto que en el texto escrito del drama saltan a la vista dos tipos de utilización del lenguaje: la de las réplicas que es el que el espectador oye, es el estrictamente dramático, y el no hablado o bien destinado a la lectura o a la escenificación, a saber, el título, la división en actos, escenas o cuadros y, sobre todo, las acotaciones que los autores suelen poner en el texto para proponer su versión personal de la escenificación. Es lo que en otro lugar llamo interliminares (Spang 1991); con otras palabras, se aconseja distinguir entre un texto primario y un texto secundario.

Actualmente, parece que la versificación ya no desempeña ningún papel importante en la producción teatral (a pesar de algunas obras en verso de Lorca, T.S. Eliot y otros), la forma prioritaria es la prosa dialogada, un lenguaje interpersonal e interactivo. El marco de este artículo no permite una explicación pormenorizada de la tipología de las intervenciones de las diversas figuras (Spang 1991, 2009); baste recordar que cabe distinguir entre diálogos que entablan las figuras entre sí, los monólogos en los que una figura se dirige a un grupo en un discurso más extenso y los soliloquios en los que habla una figura sola en el escenario. Estos soliloquios se pueden elaborar como un simulacro de pensar en voz alta, pero puede también dirigirse directamente al público en apartes rompiendo así la ilusión de una separación entre actores y espectadores, traspasando la llamada cuarta pared ficcionalmente erigida entre patio de butacas y escenario. Es esta forma de establecer contacto con el público, a menudo se utiliza con

## Comedia

intenciones cómicas. No significa que las intervenciones entre figuras carezcan de potencialidades cómicas entre las cuales los malentendidos, los tropiezos y tergiversaciones desempeñan un papel preponderante. La chica que acusa a su novio de no quererla por no haberle preguntado cómo va y que responde: “no me preguntes” para enmendarse, involuntariamente suscita comicidad por no darse cuenta de que para expresar su malestar utiliza una formulación que revoca su acusación inicial. Ejemplos como este nos recuerdan que lo cómico no solo apela a los afectos, la risa se produce solo cuando haya pasado también por el tamiz del entendimiento; el chiste hay que comprenderlo. Ahora bien, la simple articulación defectuosa, los balbuceos o la pronunciación afectada también pueden resultar enormemente divertidos y hasta hilarantes a pesar de que no implican tan agudamente la intervención de la razón; son más de superficie y por ello más fáciles de captar.

Se presupone, como ocurre casi siempre en el drama, que las intervenciones verbales suelen estar unidas a situaciones conflictivas o pseudoconflictivas en las cuales se producen y que van reforzadas por códigos extraverbales. Una figura vestida de modo estrafalario o que al andar tropieza con un obstáculo que no ha visto es una de las típicas situaciones circenses y de caricaturas que causan hilaridad y que son aplicables a la comedia. Generalmente, las situaciones de la comedia suelen ser más sutiles, pero se sirven también la superposición del código verbal con códigos extraverbales. Potencialmente todas las formulaciones verbales pueden resultar cómicas, particularmente los juegos de palabra, la agudeza, la caricatura verbal, los ripios, las interminables rimas esdrújulas de don Mendo, por citar algunas. La comicidad de las formulaciones resulta de la situación o de la manera en la que se articulen. Olbrechts Tyteca (1974) relata un episodio divertido de un abogado que se enfada cuando su adversario en el pleito se sonríe durante su intervención. Viéndolo enfadado le tranquiliza: “No me río de Ud. sino de lo que voy a contestarle.” Por cierto, el estudio de esta autora, colaboradora de Ch. Perelman en el famoso *Traité de l'argumentation*, (1970), es acaso el más completo sobre *Le comique du discours* en el que intenta rastrear, sobre todo desde la perspectiva retórica, las múltiples posibilidades de producir comicidad a través del lenguaje.

De la misma manera puede haber discrepancias entre la palabra y la acción que resultan cómicas o tragicómicas como ocurre, por ejemplo, en *Esperando a Godot* cuando repetidas veces Vladimir dice a Estragón

“Vámonos”, para quedarse en el escenario como se afirma en la acotación “*No se mueven*”. Lo mismo ocurre con la falta intencional de decoro retórico, la infracción de la concordancia de los elementos del discurso, “la falta de decoro puede producirse por incompetencia o como deliberado recurso expresivo”, según afirma G. Barrientos (2007) y es cuando puede resultar cómico.

Entre *delectare* y *docere* oscila el afán de la mayoría de los autores cómicos. La cuestión es si en la comedia lo uno puede sobrevivir sin lo otro; una comedia que exclusivamente se fundamenta sobre la provocación de la risa, sobre el entretenimiento puro a lo mejor puede ganarse el público momentáneo con unos actores aptos, pero difícilmente va a poder sobrevivir a largo plazo. En sus *Lecciones sobre el arte dramático y la literatura* (1809-1811) A.W. Schlegel afirma “La comedia debe espabilar nuestra capacidad de juicio para poder diferenciar situaciones y personas; el que nos haga más inteligentes, esta es su auténtica y única moralidad posible.” Tal vez esta conclusión se juzgue obsoleta en nuestro siglo; sin embargo, podría ser que no carezca de fuerza persuasiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Crespo Matellán, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ed. Univ. de Salamanca, 1979.
- Dupréel, E. “Le problème sociologique du rire”, *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949, 26-69.
- García Barrientos, J.L., *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- García Ruiz, V., *La comedia de posguerra en España*, Pamplona, Eunsa, 2014.
- Guthke, K.S., *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre*, New York, Random House 1966.
- Herrick, M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Ed, Urbana, University of Illinois Press, 1962.
- Llanos López, R., *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- Mauron. Ch., *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti, 1964.
- Oliva, C., *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.-Oliva, C. y Vilches, M.F., “El teatro”. *Historia y crítica de la literatura española al cuidado de F. Rico*, *Época contemporánea: 1939-1975*, Primer Suplemento, vol. 8.1., ed. Santos Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999, 559-604.

## Comedia

- Olbrechts Tyteca, L., *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1970.
- Preisendanz, W., „Das Komische“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, WBG, 1976, t. 4, col. 889-893.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.-Schlegel, A.W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vols., Heidelberg, Mohr & Zimmer, 1809 - 11.
- Spang, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- Spang, K. *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993. Versión reelaborada en *El Lenguaje literario*, M.A. Garrido Gallardo, ed., Síntesis, 2009, 1211-1344.
- Spang, K., *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Pamplona, EUNSA, 2009.
- Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis, 1946; vers. esp. *Fundamentos de poética*, Madrid, Rialp, 1966.
- Vicario, M., *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- Winkler, M., „Komik, das Komische“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, G. Ueding, ed., Tübingen, Niemeyer, 1998, t. 4, 166-176.

Kurt SPANG

Universidad de Navarra