

4.º *antarquía del drama*

En cada representación se produce la ficción de la autosuficiencia del drama en el sentido de que el drama prescinde aparentemente del autor y del público. Los actores, por un lado, actúan como si estuvieran dialogando entre sí, sin que el autor les mandara lo que tienen que decir y, por otro, como si no existiera el público.

5.º *doble sistema de comunicación*

La aparente autosuficiencia de la comunicación de las figuras entre sí hace surgir la necesidad de una distinción entre la comunicación escénica de las figuras entre sí y la extraescénica que se produce entre público y actores a pesar de que éstos fingen no hacer caso de los espectadores; en realidad todo lo que dicen va destinado al público. Tampoco debemos olvidar que el teatro es un fenómeno de comunicación plurimedial, es decir, siempre se superponen varios códigos simultáneamente, mientras las figuras hablan, hay también iluminación, decorado, indumentaria, efectos sonoros, etc.

6.º *el diálogo dramático*

En oposición a la lírica y la narrativa, el diálogo dramático es funcional y formalmente distinto, además de ser la forma única de comunicación verbal en el drama; a no ser que tengamos que ver con una de las formas dramáticas mixtas como el llamado teatro épico en el que las intervenciones narrativas se asemejan un tanto a las de un narrador en un relato. El diálogo dramático es autónomo en el sentido de que es la forma exclusiva, no introducida y que desempeña todas las tareas verbales en el drama.

7.º *la ficción del drama y de la representación*

Obviamente el drama, como toda obra literaria, nos presenta un mundo y un conflicto posibles y, por tanto,

ficcionales. Pero además de la ficción introducida en el texto el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica: los actores actúan como si fueran las personas que encarnan, el escenario se convierte en el espacio que propone el autor, el tiempo no es el de la representación, sino el que juzgue apropiado el autor y/o el director; ni la silla en la que se sienta un actor es la silla que es, sino la de la ficción del mundo que propone el autor.

2.4.2. *Aproximación a lo trágico*

Aunque lo trágico no es un concepto relacionado exclusivamente con la tragedia antes de aproximarnos a ésta, resulta imprescindible una breve reflexión acerca del concepto de la tragedia que desde el s. XVIII no deja de preocupar a los estudiosos tanto literarios como filosóficos (Sander: 1984) sin que por ello el término resulte actualmente más unívoco.

La equivocación que con más frecuencia se produce es la de confundir el dolor y la desgracia con lo trágico; lógicamente, lo trágico y el sufrimiento frecuentemente se solapan, en términos aristotélicos ambas esferas suscitan temor y compasión, sin embargo, no todo lo doloroso es trágico en un sentido estricto.

Si un joven fogoso mata a su padre y se casa con su madre, sin saber quienes son los dos y si al descubrir su culpabilidad inocente se ciega, ¿estamos ante una situación trágica?

Si una joven resuelta desobedece el mandato de la autoridad y, siguiendo el impulso del amor fraternal y el mandamiento religioso, entierra a su hermano, siendo castigada con el emparedamiento, ¿nos enfrentamos con una situación trágica?

Si un ermitaño, a pesar de ver como un bandido se salva antes de ser ejecutado, y, teniendo él ocasión de arrepentirse, muere impenitente, ¿vive una situación trágica?

Si una madre codiciosa está dispuesta a sacrificar sus hijos únicamente para enriquecerse, ¿está experimentando una victoria trágica?

Si dos personas desamparadas, viviendo en medio de un caos inextricable, no anhelan otra cosa que ver a un ser misterioso e inalcanzable, ¿están expuestas a una situación trágica?

Intentaré aproximarme al concepto de lo trágico indagando en estas cinco situaciones que fácilmente se identificarán como las de *Edipo Rey*, de *Antígona*, de *El Condenado por desconfiado*, de *Madre Coraje* y de Wladimir y Estragón en *Esperando a Godot*.

La culpabilidad inocente: el destino inextricable y lo sobrenatural

El parricidio y el incesto ¿son motivos suficientes como para suscitar tragedia? Evidentemente que no, de por sí son hechos obviamente criminales que producen indignación; para descubrir la tragedia de Edipo Rey se deben tener en cuenta dos importantes factores: primero, Edipo ignoraba quién le provocaba y a quién mataba e inocentemente aceptó también la propuesta de sus conciudadanos de casarse con Yocasta, su madre. Lo trágico de su situación es que no pudo ni averiguar ni eludir el destino que le otorgaron los dioses, como no pudo la descendencia. Por tanto, su culpabilidad es inocente. Segundo, lo trágico presupone la existencia de una autoridad sobrenatural, es decir, sin una cosmovisión religiosa, sin un sentido transcendental de la existencia no hay tragedia. Lo formula muy claramente K. Jaspers al afirmar «Ella [la tragedia griega] primero (Esquilo y Sófocles) se vincula con la fe en el orden y la divinidad, en instituciones fundacionales y válidas, en la polis, al final está dudando de todo lo históricamente generado, pero no de la idea de la justicia misma, no del bien y del mal (Eurípides)».

El dilema de la culpabilidad ineludible

¿Es trágico si una mujer desacata una orden de la autoridad para enterrar a su hermano? Evidentemente que no, hasta se simpatiza con la persona para la que los lazos de la sangre prevalecen sobre la razón de estado. Ahora bien, Antígona está viviendo un doloroso dilema, para ella la decisión es cuestión de vida o muerte, o más precisamente, del sentido de la vida y

de la muerte, aquí incluso en una doble perspectiva. Ella vive el desgarramiento entre dos obligaciones igualmente absorbentes: tan nefasto es no dar sepultura al hermano que desobedecer el mandato de Creonte; inexorablemente no puede hacer el bien sin hacer el mal, sólo puede cumplir una obligación incumpliendo otra, será víctima de una culpabilidad ineludible. Y ha de pagar con su vida. No hace falta subrayar que sin fe en la existencia de la divinidad y en el orden de la polis una decisión y un sacrificio de esta índole no tienen sentido, ni resultan trágicos.

Las muertes trágicas

Casi es rito obligado que lo trágico suscite la muerte, miles de tragedias sangrientas lo confirman. Sin embargo, no es insoslayable y no disminuye la tragicidad si el protagonista sobrevive. El caso de Edipo es paradigmático: su ceguera dramáticamente es mucho más eficaz de lo que hubiera podido ser su muerte; la tragicidad de los acontecimientos y su ceguera voluntaria le hacen infinitamente más vidente de lo que había sido antes y el hecho de que sobreviviera es un castigo que él mismo se impone.

Las numerosas muertes trágicas no son obviamente una demostración del morbo de los dramaturgos y de su fruición con la sangre y la brutalidad, sino la prueba de que la situación trágica es una cuestión de vida y muerte, en el sentido real y también en el figurado dado que la experiencia de lo trágico puede poner en tela de juicio la razón última de la existencia humana.

El que los muertos sean reyes y príncipes tampoco es una trivialidad de los autores trágicos, se debe a dos convicciones profundamente arraigadas en la mente de los antiguos y no tan antiguos: primero, la figura del rey o soberano es una figura socialmente representativa; por tanto la suerte que corre es ejemplar, válida y por tanto transferible a todos, la implicación del espectador es más manifiesta. Es por esta razón que Aristóteles exige que la tragedia sea drama de personas dignas. La segunda razón también es de carácter psicológico, pero también dramático, dado que resulta más espectacular el fracaso y

la caída de una persona de más dignidad que la de un plebeyo, de este modo la ejemplaridad y el contraste entre la categoría de la persona y el hundimiento crea más impacto. Y aun sin muerte, el hecho de que Edipo se transforme de rey de Tebas en mendigo errante es altamente ilustrativo. Es más, se considerará un rasgo característico de la mentalidad griega: su creencia en la ambivalencia de todos los sucesos; por ello en la tragedia ni triunfa el justo ni está derrotado el malo; ambas situaciones no serían trágicas, sino triviales; producirían satisfacción y no temor y compasión como los postula Aristóteles.

Lo trágico cristiano o la tragedia parcial

La situación del *Condenado por desconfiado*, convencido de que el bandido ejecutado se salva y que él, por no arrepentirse, se condena nos confronta con una problemática radicalmente distinta. No es simplemente la cuestión de si puede haber tal certidumbre acerca de la condena o salvación de un hombre, sino la de si es posible la tragedia en el cristianismo u otras religiones y cosmovisiones salvíficas. Hay casi común acuerdo sobre la imposibilidad de lo trágico cristiano por la simple razón de que la posible salvación anula la inextricabilidad del destino humano. Ello no implica que el hombre religioso no pueda vivir momentos trágicos, de desesperación, de desconianza de la misericordia divina (el motivo del *dens absconditus* es prueba de ello), es decir, el creyente puede vivir circunstancias idénticas al trágico radical, sin embargo, a estas vivencias siempre les faltará la dimensión desesperada, el carácter definitivo e irreversible. «La pasión de Cristo —afirma G. Steiner— es un acontecimiento lleno de dolor inexpressable, sin embargo, es a la vez la clave, por la que se reveló el amor de Dios a los hombres. (...) El cristianismo es una cosmovisión anu-trágica» (Steiner: 1971, 365).

Tragedia radical y tragedia episódica

Es por esta razón que el mismo George Steiner propone la distinción entre una tragedia radical y otra parcial o episódica.

ca; distinción utilísima, a mi modo de ver, porque permite conservar el concepto y la posibilidad de lo trágico y de la tragedia en la era del cristianismo o en cualquier esfera o autor que se basa en una cosmovisión salvífica. No es este el lugar para referirnos en la propuesta, no del todo descabellada, de distinguir entre una tragedia parcial católica y protestante, dado que la convicción luterana de que el hombre sólo se salva por la gracia divina, sin posible intervención humana, matiza notablemente la expectativa salvífica.

Lo trágico marxista

Una cosmovisión salvífica muy *sui generis* es el marxismo con la probablemente periclitada promesa del paraíso terrenal de una sociedad sin clases. Sin embargo, no se debe pasar por alto que el comunismo no promete una salvación sobrenatural, ni la del individuo —al contrario está muy dispuesto a sacrificarlo si fuera necesario— lo que se salvará es la sociedad, como sistema y fruto de la dialéctica de superación de los opuestos en una síntesis. Aún así la consigna literaria es el optimismo mientras se espera y se lucha por el fin de la explotación capitalista. Puede haber herejías, reverses pero no hay motivo para desesperar; el final feliz está garantizado. «En un estado comunista —afirma G. Steiner— la tragedia no sólo es mal arte; es traición, urdida para desmoralizar a las tropas en el frente.» (Steiner: 1974, 375). Aunque Bertold Brecht se autodefinió como dramaturgo y escritor marxista su obra no comulga siempre y rigurosamente con las ideas marxistas. Es obvio que *Madre Coraje* es una violenta acusación contra el capitalismo y contra la guerra, sin embargo, sus vivencias y sacrificios son calculables y previsibles, ciertamente tenía elección. El comportamiento es sin duda monstruoso e inspira terror, ahora bien, no es trágico y tampoco es marxista porque no irradia el optimismo —muchas veces ingenuo— tan característico de la literatura y del arte marxistas. «Brecht se halla en su caminar a mitad entre el mundo de Edipo y el de Marx.» (Steiner: 1974, 378).

La angustia que experimenta el espectador al observar el desatinado y errante comportamiento de los desamparados protagonistas de *Esperando a Godot*, ¿es consecuencia de una situación trágica? o dicho de otra manera, ¿es posible la tragedia de lo absurdo?

En rigor, la negación de lo sobrenatural y la posibilidad del sentido y de la ética implica la imposibilidad de lo trágico. Donde no hay deberes, ni proyectos, ni culpa posibles la tragedia no tiene sentido. Incluso el ambiente paródico y grotesco, en el que el drama de lo absurdo frecuentemente se presenta, sólo es auténticamente grotesco y trágico si se mide con los criterios de la racionalidad. G. Anders sostiene que:

«Lo trágico de esta existencia consiste en el hecho de que ni siquiera se le conceda tragedia siempre es farsa en su totalidad, sólo se puede representar como farsa: como farsa ontológica, no como comedia.» G. Anders (1956, 217).

Recapitulando, vemos que a la tragicidad le es inherente una cosmovisión religiosa de la índole que sea y la convicción de que existe el bien y el mal. Sólo así puede producirse lo que llamamos culpabilidad inocente y también el dilema de la culpabilidad ineludible que no permite hacer el bien sin hacer a la vez el mal. Lo trágico no se produce por una simple situación dolorosa, sino que es una cuestión de vida y muerte.

En el marco de una cosmovisión salvífica no puede surgir una tragicidad radical sino sólo parcial y episódica, dado que la promesa de salvación hace reversible la posible condena. Ello es válido tanto para las religiones salvíficas como para el marxismo; mientras que la filosofía del absurdo no admite tragicidad alguna, dado que desconoce cualquier tipo de valores. Sólo resulta trágico «desde fuera», desde una contemplación no absurda de las vivencias de las personas implicadas.

Se debe añadir que la percepción de lo trágico presupone una madurez intelectual y una sensibilidad emocional desarrolladas. Un niño o una persona burda o incluso ingenuamente optimista carecerá de capacidad de aprehensión de la tragicidad.

Lo cómico es fruto de la imperfección. Entre hombres perfectos en un mundo perfecto no podría haber comicidad ni risa. Partiendo de esta base me propongo averiguar muy someramente: ¿cómo se manifiesta la imperfección? ¿si resulta siempre cómica? y ¿qué relaciones existen entre comicidad y estética?

Lo cómico —como lo trágico— tampoco es un concepto exclusivamente literario, aún menos característico de la comedia como género dramático.

Soy consciente de la cada vez más inabarcable bibliografía sobre el tema, imposible de resumir en un marco tan reducido; expondré, por tanto, una postura personal relativamente ecléctica.

Lo cómico y la risa

No hay más remedio que dejar de lado una serie de conceptos afines como humor, chiste, ironía, sátira, parodia, caricatura, lo burlesco, lo grotesco, etc. Ahora bien, por su estrecha y casi ineludible relación con lo cómico echaré una breve ojeada al concepto de la risa.

Los entendidos afirman que sólo el hombre es capaz de reír (*homo ridens*), y que existen también risas no cómicas como por ejemplo la risa boba o la dolorosa, la sarcástica y diabólica. La risa es un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los afectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición de ser social. La risa es, por tanto, una reacción del individuo frente al colectivo o viceversa y es revelador observar, en este orden de ideas, que desde ambas instancias cabe distinguir entre la risa de inclusión y de exclusión, como lo hace E. Dupréel en un ensayo (Dupréel: 1949). Son igualmente útiles las distinciones, a veces coincidentes con esta primera, entre la risa de complicidad y la de superioridad o la de defensa y agresión. Salta a la vista que todas los aspectos mencionados coinciden con situaciones plasmadas en obras literarias cómicas e incluso no cómicas.

De todo ello resulta que para captar una situación risible se precisa de lo que comúnmente se suele designar como sentido del humor o sea, la capacidad de identificación de lo risible y de distanciamiento del contexto en el que se produce; sobra insistir en la existencia de grados diversísimos de esta capacidad en el hombre, capacidad que se manifiesta también en la aptitud de autocritica de los individuos, en la disposición del hombre de reírse de sus propias imperfecciones; hasta resulta ridícula, en su «ceguera», la persona con pretensiones de perfecto e infalible precisamente porque es señal de su ineptitud de aprehender o de admitir sus limitaciones.

Lo cómico es, finalmente, manifestación de una cosmovisión, de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre.

Lo cómico

El polifacetismo semántico de la misma voz «cómico» dificulta considerablemente una definición unívoca. Hasta la etimología no es muy de fiar; unos la derivan de *comos* igual a desfile nocturno y eufórico, y otros, de *comon* igual a aldea; de todas formas ambas derivaciones apuntarían a elementos relevantes de lo cómico y de la comedia: la actitud serena y despreocupada y la falta de pretensión perfeccionista.

Ahora bien, a nosotros nos interesa averiguar como se manifiesta y se percibe la imperfección, fuente de toda comicidad. Partimos de la base de que es condición natural del hombre crear cosas, aspirar a la racionalidad y un comportamiento lógico y coherente. Es una predisposición que, dentro del marco de libertad propio del hombre, conduce a actitudes y actividades relativamente predecibles; crea lo que solemos designar como lo normal o lo natural, es también la premisa que otorga dignidad al quehacer del hombre, lo que le capacita incluso a posturas y realizaciones sublimes.

Sin embargo, también es verdad que el hombre es un ser limitado que fracasa con frecuencia en sus anhelos nobles y no consigue los objetivos sublimes que se propone. Es cuando se producen discrepancias y disociaciones entre las aspiraciones

nobles y los logros mediocres o nulos, cuando surgen contrastes entre las grandes ideas y las realizaciones malogradas; es cuando en vez de ser sublimes y dignos sus actos resultan cómicos o ridículos porque el hombre desconoció o ignoró sus límites e imperfecciones.

Un caso límite de esta vivencia de la propia limitación, ya con dimensiones metafísicas próximos a la tragedia, es la llamada «ironía romántica» generada por la dolorosa experiencia del abismo que mide entre la supuesta libertad ilimitada de la razón humana y las limitaciones y arbitrariedades del entorno con el que tropieza el deseo irrefrenable de emancipación de los románticos. Una de las salidas del dilema es la actitud irónica y cómica.

La inocuidad de la situación cómica

Urge introducir una importante restricción que constituye una condición imprescindible de lo cómico, a saber, no toda discrepancia o disociación, no toda divergencia de la normalidad es de por sí cómica; es preciso que sea inocua. Las personas implicadas no deben padecer ningún daño y dolor, incluso en sus torpezas, sus exageraciones e inconformismos, porque en este caso la discrepancia produce un conflicto doloroso que suscita compasión y temor, y en estas circunstancias no se producirá el contraste descendente y anticlimático, no experimentaremos el desenredo reintegrador, el *bappy end*, tan característico de la risa y la comicidad.

La tradicional distinción entre comicidad de situación y de carácter no carece de utilidad, también para una posible división de tipos de comedia, sin embargo, sólo revela una distribución de lo cómico, puesto que ni hay comicidad de figuras sin que estén implicadas en una situación, ni existe situación cómica sin que esté implicada por lo menos una persona.

La estética de lo cómico

Cabe preguntarse si la imperfección y la falta de dignidad implican forzosamente falta de belleza o si puede haber una

estética de lo cómico. ¿Seguirá vigente la definición escolástica que sostiene que lo cómico es lo feo con pretensiones de belleza? Evidentemente lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y las situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado de la nostálgica esperanza de perfección y por otro, del reconocimiento de las imperfecciones y limitaciones. Es sobre todo en este punto en el que se aproximan tangencialmente lo trágico y lo cómico.

Resumen

Retengamos, pues, que lo cómico emana de la imperfección de la realidad y de las limitaciones del hombre; se vincula íntimamente con la risa. Es un fenómeno psicossomático que se revela en disociaciones, contrastes y discrepancias de lo que consideramos lo normal y lo natural en el hombre y la realidad. Para que las personas y situaciones resulten cómicas las actitudes y sus consecuencias deben ser inocuas. No están reñidos lo cómico y la belleza, lo cómico puede ser expresión estética de las imperfecciones y de las aspiraciones a su superación.

2.4.4. Repertorio de géneros dramáticos

Antes de entrar en materia será preciso llamar la atención sobre tres particularidades de este capítulo. En primer lugar, la voz drama no se empleará en una significación de un género determinado, sino como término colectivo para cualquier obra dramática de la índole que sea. En segundo lugar, el estudio de la tragedia no se encontrará —por razones que saltarán a la vista— en el sitio que le correspondería alfabéticamente, sino junto con la comedia. Como en el capítulo dedicado a los géneros de la narrativa tampoco se transcriben ejemplos de los géneros dramáticos, por tener ellos también una extensión no apropiada para el marco de este libro.

AUTO SACRAMENTAL

El término

La designación genérica del auto sacramental contiene dos términos; la aclaración del primero, «auto», no presenta grandes dificultades, dado que procede del latín *actus* que significa hecho y acto, pero desde la Edad Media auto ya era una designación castellana literariamente especializada y denotaba un drama corto, generalmente de un solo acto. El segundo término de la designación: «sacramental» ha desencadenado —como veremos— algunas polémicas científicas, no tanto por motivo de su relación con el sacramento de la Eucaristía, sino acerca de cuál es exactamente esta relación. De todos modos debemos dejar claro de entrada que no todo drama que se llama auto con o sin algún completivo, ya es un auto sacramental.

Origen y evolución

Naturalmente, el auto sacramental, como cualquier otro género literario, no nace de la nada, sino se basa en una tradición dramático-teatral litúrgica y religiosa medieval y renacentista de dimensiones europeas de la que hereda importantes aspectos técnicos. Lo innovador y diferencial de este género tan típicamente español se debe buscar principalmente en su contenido y en el enfoque que se le da.

Los dos géneros dramáticos previos con las mayores afinidades con el posterior auto sacramental son, en primer lugar, los misterios (fr. *mystères*, ingl. *mystery plays*) que dramatizan episodios de la Biblia o de la vida de santos y en segundo lugar, las moralidades (*moralités*, *moralities*) de elaboración muy similar, pero que introducen ya una acción alegórica presentada por personificaciones de conceptos abstractos.

Entre los predecesores del auto sacramental se suelen citar las obras de Gómez Manrique (1412-1490), las églogas de Juan del Encina (1468-1529), las églogas y farsas de Lucas Fernández (1474-1542), los autos de Gil Vicente (1475-1536) que ya se consideran formas de transición hacia el auto sacramental a las que se añaden como posibles fuentes de inspiración una serie

de misterios de Cataluña y Valencia, regiones donde la tradición de las celebraciones del Corpus había adquirido especial esplendor.

El primer drama en el que la Eucaristía se convierte en tema principal y en el que se declara su relación con la fiesta del Corpus es la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas cuya fecha se sitúa antes de 1521. En esta obra aparece un ángel a unos pastores para anunciar que Cristo se entregará como alimento el día del Corpus. Son evidentes las afinidades con los anteriores autos con tema navideño, con la única, pero decisiva diferencia de que ahora los ángeles anuncian la Eucaristía como síntesis de la historia de la salvación que constituye una especie de hilo conductor a través de toda la producción de autos sacramentales posteriores. La anónima *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 parece ser una versión elaborada y perfeccionada de la primitiva farsa.

Dada la íntima relación del auto sacramental con la fiesta del Corpus, para la que se escribían y en la que se representaban primordialmente, es lógico que aparte de las múltiples manifestaciones simbólicas y alegóricas que se solían introducir en las procesiones influyera también la solemnidad y la gravedad del acontecimiento.

En el siglo XVII los grandes dramaturgos, desde Lope de Vega hasta Calderón y Bances Candamo, pasando por Valdivielso y Mira de Amescua, todos escribieron autos sacramentales; Calderón incluso había acopado el monopolio de los autos para Madrid durante varias décadas. No hubiera sospechado que en el siglo de la Ilustración se llegara a prohibir los autos sacramentales por sus inverosimilitudes y su carácter blasfemo, según afirmaban los críticos más severos (Parker: 1983; War-dropper: 1953; Arias: 1980).

Intento de definición

¿Cómo definir el auto sacramental? Es difícil encontrar una definición que abarque la variada producción de más de dos siglos, pero nos pueden ser útiles algunos versos del auto calderoniano *La Segunda Esposa*, en el que un pastor pregunta por los autos «¿Qué son?» y una labradora le contesta que son:

Sermones

puestos en verso, en idea representable cuestiones de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones a explicar ni comprender, y el regocijo dispone en aplauso de este día.

En este fragmento se juntan aspectos fundamentales del auto sacramental: en primer lugar, la naturaleza dramática del auto (*verso... en idea representable*), luego la temática litúrgico-edificante (*sermones/cuestiones de la Sacra Teología*), tercero, estas enseñanzas deben aceptarse desde la fe porque son inalcanzables para la razón (*no alcanzan mis razones a explicar ni comprender*) y, por último, la obra se presenta de forma deletosa (*regocijo*) en la fiesta del Corpus (*en este día*) (Arias: 1980, 10-11). Sin embargo, se deben añadir algunos aspectos más para delimitar con más precisión las características del género: el auto sacramental es una pieza de un solo acto, su elaboración se basa en la alegoría y sus figuras son personificaciones de conceptos abstractos (prosopopeyas). El tema se relaciona estrecha o remotamente con la Eucaristía aunque la trama, el argumento puede inspirarse en ámbitos que no guardan ninguna relación con el Sacramento del Altar. Es precisamente esta circunstancia que ha permitido establecer diversas tipologías que se rigen por distintos criterios. Una de ellas es la de A. Parker (1983, 49) basada en los argumentos y distingue: autos dogmáticos, histórico-teológicos, apologeticos, morales y historiográficos. A esta serie se deberían añadir —ya por su lejanía con la temática eucarística— los autos con un argumento mitológico o mariano.

Aspectos formales

Todos los aspectos formales del auto sacramental reflejan de una manera u otra la condición específica de este género dramático cuyo cometido principal es la transmisión de la cosmovisión católica para la cual la Eucaristía es el centro

sacramental); de ella emana la fuerza que alimenta la fe y a ella vuelven sus aspiraciones porque es el signo vivo del amor de Dios, la actualización permanente del sacrificio del hijo, (Arias, 1980, 147-148).

Dado que no es posible representar verdades de la fe como posible experiencia real y palpable el auto sacramental no es representación de acciones humanas sino dramatización de ideas; esta condición inspira la forma específica de la historia dramática del auto sacramental: ésta es, por así decir, acrónica, atópica y abstracta. Me explico: la dimensión temporal del auto no es terrenal, expresa verdades supratemporales, los fenómenos y sucesos se contemplan *sub specie aeternitatis*. Por tanto, los anacronismos del auto sacramental no son inverosimilitudes debidas a la ineptitud dramática de sus autores, sino expresión intencional de la unidad de todos los tiempos, de la omnipresencia de las verdades de la fe.

El espacio del auto tampoco es real, sino psíquico, es el paisaje del alma, de la condición humana. Las aparentes incongruencias espaciales no son infracciones de las leyes dramáticas, sino igualmente expresión de la ubicuidad de la condición humana y de las verdades eternas.

Por la misma razón, las figuras del auto sacramental no son creaciones dramáticas con el fin de plasmar personas humanas posibles y verosímiles, sino personificaciones de conceptos abstractos (prosopeyas) y por este motivo tampoco importa si en el mismo auto coinciden figuras históricas de épocas muy remotas. La caracterización de las figuras es escueta, se trazan dos o tres rasgos, los suficientes para que puedan desempeñar el papel, pero nunca llegan a ser individuos porque de este modo dejarían de ser encarnaciones de ideas abstractas e incluso perderían de su eficacia didáctica.

La historia dramática, más que una auténtica intriga hábilmente desarrollada, es un pretexto, sirve exclusivamente de andamio para mostrar, por ejemplo, la capacidad humana de llegar a una decisión, su libre albedrío puesto a prueba, la vida como difícil caminar, etc. La interacción entre las figuras es solo aparentemente real y corporal, en realidad es signica, alegórica, en el sentido de que no significa lo que vemos, sino verdades de la vida humana y de la fe, la interrelación de Dios y del hombre. Salta a la vista que no puede haber anacronismos

o infracciones de las leyes de la verosimilitud en un drama que funciona con estas premisas.

El lenguaje se adapta a esta condición específica; el auto se escribe exclusivamente en verso, siguiendo también en ello la tradición del drama religioso medieval anterior; encontramos tanto versos de arte menor, ante todo octosílabos, también versos de arte mayor, es decir, la polimetría completa como acostumbramos observarla en la comedia.

El aspecto más llamativo de la manipulación del lenguaje en el auto es la «metafora» en el sentido amplio de sustitución trópica, que le da Calderón. Ya la alegoría como elaboración de la historia y la personificación de conceptos abstractos son recursos trópicos, se utilizan como signo de otra cosa, lo representado como terrenal es una analogía imperfecta de lo divino.

Cuatro fases de elaboración del auto

A. A. Parker observa cuatro fases en la elaboración del auto calderoniano: la fantasía, el argumento, la «metafora» y la realidad. Emplea el concepto de fantasía, en el sentido de imaginación, es decir, el autor crea una situación ateniéndose exclusivamente al criterio de la posibilidad metafísica y la coherencia interna, no al de la verosimilitud experimental. Esta fantasía tiene un poder de «confusión», en el sentido etimológico de la palabra, de «fundir juntos». La Eucaristía constituye en este ámbito el símbolo de la unidad del género humano, el fin de toda incoherencia.

El proceso creativo-dramático consiste en la búsqueda de elementos que hacen visibles los conceptos hallados con la fantasía y los presenta a través de recursos dramáticos y retóricos (prosopeya y alegoría como creación de figuras, espacio y tiempo ficticios adecuados). Es esto lo que Calderón entiende por lenguaje metafórico en el auto: la transformación de lo invisible en algo animado y material, en acción dramática (Parker, 1983, 62-71). La realidad dramática, la acción teatral son, por tanto, sustituciones trópicas que crean una analogía entre lo metafísico de las verdades de la fe y lo físico de la representación teatral. Sin embargo, las alegorías del auto tienen que corresponder a las enseñanzas de la doctrina católica

y a la vez —para facilitar su interpretación— a experiencias humanas; por ejemplo, el demonio personificado como fiera y como fuerza destructiva corresponde a las convicciones religiosas y a una representación convencional (Parker: 1983, 71).

Otra vez: la temática

Lo metafórico se extiende hasta el ámbito del tema; éste es verdadero y coherente de acuerdo con la metafísica y la teología, no con la verosimilitud espacial y temporal. Como ya advertí, el tema del auto sacramental, en el sentido de núcleo energético que informa su andadura, es siempre la Eucaristía, entendida ésta como actualización de la muerte y entrega de Cristo, es decir, como culminación de la historia de la salvación. Así resulta comprensible que la historia dramática de muchos autos no se relacione expresamente con el Sacramento, a veces el auto solo concluye con una exaltación de la Eucaristía, pero subliminalmente es el fin último.

La función

Se ha discutido largamente sobre la función del auto sacramental. Como la evolución del género se sitúa en la época de la Reforma protestante, algunos estudiosos se inclinaron a considerarlo uno de los medios de lucha de la Contrarreforma; M. Bataillon ha mostrado muy temprano que antes que arma contra la herejía el auto ha sido instrumento de la Reforma interna de la iglesia católica española, un movimiento de depuración e instrucción religiosa, sobre todo en tiempos de Carlos V (Bataillon: 1940). Un indicio muy convincente de esta tesis es la escasa mención de la herejía y de los hereáticos en los autos sacramentales. El auto tampoco es un medio de llevar a la conversión a los paganos porque es demasiado evidente que supone en los espectadores la predisposición de creyente que admite las verdades que se le presentan (Flechniakoska: 1961, 442).

Sea cual fuera el motivo externo de la creación del auto, su procedimiento se basa en la convicción de que lo divino y lo

eterno sólo se pueden comprender de modo imperfecto a través de la razón, y para subsanar esta dificultad el auto sacramental recurre a las analogías entre lo sobrenatural y lo humano (como ya ocurre en las parábolas bíblicas) y el drama es una forma aún más adecuada para ello, porque se dirige a la vista y al oído. Es más, su enseñanza moral pretende ser aplicable inmediatamente a la conducta personal, pretende mover la voluntad antes que satisfacer el intelecto o purificar las pasiones (Arias: 1980, 149).

COMEDIA Y TRAGEDIA

Por razones prácticas se rompe aquí el orden estrictamente alfabético para introducir el concepto de la tragedia al lado de su «hermana» de siempre. Pronto se descubrirá el porqué de esta «ruptura». A la lectura de este apartado debería preceder la del pequeño esbozo acerca de lo cómico y lo trágico al principio de este capítulo.

Si lo cómico y lo trágico ya planteaba dificultades definitivas, la aproximación a la tragedia y la comedia resultará aún más ardua. ¿Será cierto que el polifacetismo y la longevidad de estos dos géneros dramáticos nos obliguen incluso a renunciar a una definición? ¿No hay otra solución que reproducir la historia de los géneros estableciendo un listado de las diversas configuraciones surgidas a lo largo de los más de 2.500 años de cultivo documentado de tragedia y comedia en los diversos países de la cultura occidental? ¿O elegimos un modelo histórico para declararlo forma definitiva y perfecta de la tragedia y la comedia?

Evidentemente ninguna de las soluciones propuestas corresponde a una auténtica perspectiva teórica sistemática; lo que tampoco significa que un número considerable de los aspectos generales fijados ya por Aristóteles no sigan vigentes en muchas de las formas posteriores. De todos modos, quiero advertir ya el peligro de una eventual frustración, consecuencia de la presente definición con la que pretendo abarcar el máximo posible de diversas configuraciones dramáticas históricas. Para evitar identificaciones desorientadoras procuraré no nombrar ninguna obra concreta.

En el ámbito hispanohablante, se recomienda particular cautela en el empleo de la voz «comedia», dado que a lo largo de la historia literaria hispana las acepciones del término han variado considerablemente. De ninguna manera, la comedia cultivada en el s. XVI y XVII es apropiada para una definición general del género, dado que en esta época «comedia» se usa en un sentido más amplio y distinto.

Aventuraré la hipótesis de que tragedia y comedia no se distinguen tanto por la forma y la estructuración global como por el contenido y la función que desempeñan. Esta hipótesis me permite bipartir mi enfoque un tanto inusitado; en la primera parte hablaré de los dos géneros a la vez, presentando lo común a los dos, a saber, su estructuración básica y a continuación enumeraré las discrepancias, ante todo la forma de sus contenidos y sus funciones.

A) Elementos comunes

Veamos, por tanto, primero lo común, es decir, la estructura. En primer lugar, tragedia y comedia son géneros dramáticos y, por tanto, textos destinados a la representación teatral ante un público, con todo lo que aquello implica en cuanto a elaboración y particularidades.

Estructuralmente hablando se distinguen en las configuraciones dramáticas dos tipos fundamentales de organización aplicables tanto a la tragedia como a la comedia: las llamaré forma tectónica y forma atectónica, ambas obviamente sujetas a notables modificaciones según la época que se considere. Si estas dos estructuras no se identifican plenamente con obras dramáticas concretas, he conseguido uno de mis objetivos y disponemos así de las bases que sirven de criterio para averiguar y evaluar las discrepancias y variaciones entre este esquema básico y las diversas variantes históricas.

La forma tectónica

Los tres conceptos fundamentales que caracterizan la forma tectónica son: la unidad, la integridad y la verticalidad.

Estos conceptos se reflejan, primero, en el hecho de que la historia plasmada en el drama es acabada, forma una unidad, es decir, tiene —en términos aristotélicos— principio, medio y fin, organizados de modo piramidal; es lo que se designa en términos hispanos como enlace, nudo y desenlace. Segundo, esta circunstancia origina la elaboración jerárquica de los segmentos del drama de tal forma que (con frecuencia en 3 ó 5 actos) se concatenen lógicamente y equilibradamente las escenas y los episodios subordinados a un planteamiento conflictivo central.

Es precisamente esta última circunstancia la que más refleja la verticalidad. Y no importa si el desenlace de la obra técnicamente organizada es feliz o nefasto, lo que cuenta es el hecho de que este final sea definitivo en el sentido de que ofrezca una solución al conflicto presentado.

Durante siglos la unidad se reflejaba también en el respeto de las llamadas unidades dramáticas, es decir, el drama tectónico se desarrollaba en un lugar único, representaba unas 24 horas de historia dramática que también debía ser única, es decir, en la preceptiva estricta no se admitían episodios secundarios. Se sigue un precepto aristotélico al determinar además el estamento social al que deben pertenecer las figuras del reparto; figuras de rango elevado, aristocrático en la tragedia y de rango medio y bajo en la comedia.

La unidad en la forma tectónica se refleja igualmente en la transparencia de la concatenación de los episodios, en la claridad y la elevada elaboración del lenguaje, muy frecuentemente versificado.

La forma atectónica

La forma atectónica no es simplemente la opuesta a la tectónica sino que se manifiesta en numerosas y diversas plasmaciones dramáticas cuyos rasgos comunes son más difícilmente determinables que los de la forma tectónica. Forman parte de este tipo, por ejemplo, la *commedia dell'arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el *living theatre*, el *happening* y otras formas experimentales y vanguardistas del teatro.

A la verticalidad de la forma tectónica se opone la horizontalidad en el sentido de una yuxtaposición más o menos igua-

latoria de los segmentos del drama. Ya no tenemos la organización «piramidal» y jerarquizada de actos y escenas con las funciones convencionales dramáticas de principio incondicional, medio climático y fin definitivo; ahora se introduce una segmentación con unidades considerablemente más independientes entre sí y que, con frecuencia, reciben el nombre de cuadro con una extensión que se sitúa entre la de la escena y del acto tradicionales. Evidentemente también existen unos segmentos con función positiva y otros que constituyen el final de la historia; sin embargo, los restantes, en la mayoría de los casos, carecen de ordenación jerarquizada, son intercambiables o por lo menos ostentan una independencia llamativa.

La forma atectónica no respeta las unidades dramáticas, tratando libremente tanto el espacio como el tiempo dramáticos. Puede haber varios lugares y tiempos en los que se desarrolle la historia. Tampoco posee la integridad del drama tectónico, es decir, una historia acabada y autónoma, dado que se pueden multiplicar los episodios independientes, a menudo se presupone entre los espectadores unos conocimientos previos para situar y valorar la problemática y, con la misma frecuencia, el final es abierto, en el sentido de que el drama, en vez de ofrecer una solución definitiva al conflicto evocado, sugiere varias o ninguna, apelando al espectador para que la encuentre él mismo.

Las figuras de estas formas dramáticas no pertenecen a estamentos sociales preestablecidos y homogéneos; es más, se busca la mezcla. El lenguaje del drama atectónico no respeta la unidad estilística y se adapta a lo que se considera propio de cada una de las figuras o del ambiente en el que se desarrolla el conflicto; sin embargo, ello no significa que no haya también dramas atectónicos escritos en verso.

Cuanto más avancemos en el tiempo, más elementos no típicamente dramáticos se introducen en este tipo de teatro: proyecciones, canciones, pancartas, etc.

Como se ve, he procurado presentar los dos tipos estructurales en su forma pura y estricta. Que en la realidad esta pureza no se respeta y que se produzcan formas mixtas es un hecho histórico evidente. La «comedia» nacional es uno de los exponentes más llamativos de la posibilidad de mezcla lograda de normas de un tipo y de otro.

B) Elementos discrepantes

El contenido de la tragedia

Del modo más general, la tragedia es la plasmación dramática de un conflicto trágico y expresión literaria de una visión trágica de la vida cuyo signo externo suele ser un heroísmo patético que defiende inexorablemente valores éticos o religiosos. Como se desprende de los apartados sobre lo trágico y lo cómico que aparecen en la introducción de este capítulo, es posible y necesario distinguir entre una tragicidad radical y completa y una tragicidad parcial y episódica; esta última ante todo en dramas que de alguna manera se nutren de creencias salvíficas.

Toda tragicidad presupone una cosmovisión religiosa y la convicción de que existe un orden ético vinculante; surge siempre cuando se produce una de las premisas enumeradas en el apartado dedicado a lo trágico: culpabilidad ineludible y/o inocente, una situación límite que derrumba los soportes de la existencia. La solución del conflicto trágico es dolorosa y funesta, no pocas veces sangrienta.

En la tragedia clásica se debe añadir la obligación de que los protagonistas de la tragedia tenían que ser nobles y aristocratas que además el dramaturgo los plasma en el drama mejorándolos, es decir, sus caracteres reciben un tratamiento ennobecedor en comparación con lo que son en el mito o en la realidad.

El contenido de la comedia

La comedia es la configuración dramática de la visión cómica de la existencia; en ella se plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o incluso en la demostración de su inexistencia.

Respecto del reparto de la comedia clásica hay que añadir que las figuras son de categoría social menor que las de la tragedia y esta vez son dibujados iguales o peores que las personas en la vida real.

Funciones

El teatro es una «institución moral» afirmaba Schiller y no ha perdido vigencia su aseveración aunque pueden variar, según los géneros y épocas, las formas de presentación de los juicios sobre el comportamiento humano. Entre deleitar y enseñar oscila la función del drama desde los inicios, con unas matizaciones y reparto del peso de uno y otro según los géneros y la época que se contemplan. Incluso si los propios autores afirman que sus intenciones no son didácticas sino puramente deleitosas, cualquier historia dramática es una ojeada sobre el mundo y un juicio sobre el comportamiento humano, por muy oculto y diluido que sea.

Funciones de la tragedia

La función principal de la tragedia es la demostración de las veleidades del destino reflejada a menudo en la actitud inexorable de la divinidad o la incompatibilidad de dos exigencias.

A través de esta demostración se pretende facilitar la intelección de la ineludible e imprevisible condición humana con el fin de suscitar un distanciamiento en el espectador.

La desdicha del hombre perfecto no es trágica, sino indignante, la del malvado se considera justa, el hombre trágico ocupa una posición intermedia: es el que simultáneamente hace el bien y el mal, es culpable e inocente a la vez. El castigo del protagonista ni es merecido ni es desdicha inmerecida, sino las dos cosas.

No se trata principalmente de sentir compasión con el protagonista culpable e inocente, sino de aprender a aceptar esta condición humana tal como es. Los críticos del teatro clásico suelen tacharlo de conformista y de involutivo, atribuyéndole la intención de conservar el sistema y los poderes establecidos. No carecen de razón en cuanto la problemática evocada no se refiera a la conflictividad de la naturaleza humana sino a las peripecias más o menos efímeras de un sistema o una ideología.

En la tragedia clásica la base más frecuente de ejemplifica-

ción de las situaciones trágicas de la existencia la formaban los mitos, lo que limitaba considerablemente la posible diversidad temática y de planteamientos, sobre todo en comparación con la comedia.

Funciones de la comedia

La comedia muestra las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre y enseña que una forma muy elegante de resolverlas es aceptarlas con ánimo, rindiéndose y riéndose de ellas y de sí mismo. Ello significa que la función fundamental de la comedia es la crítica individual y social. Desde sus inicios, la temática de la comedia ha sido amplísima, mucho más que la de la tragedia. Sin embargo, la comedia es mucho más polémica y subversiva, mucho menos conformista que la tragedia, ya por el mero hecho de ocuparse de lo transitorio y de lo modificable en el mundo y en el hombre.

En este sentido, la comedia tiene carácter «desilusionista», dado que arremete contra juicios y prejuicios de la época, contra debilidades y abusos del momento; a veces se realiza con tanta indignación que por momentos se acerca a lo trágico. Un inconveniente de esta actitud de crítica inmediata puede ser el hecho de que la comedia pierda rápidamente su actualidad e incluso deje de ser comprensible para espectadores posteriores, imposibilitados de actualizar la problemática expuesta. Se salvan las comedias cuya temática no se ciñe a situaciones estrictamente coetáneas a su creación y que evocan una problemática humana perenne.

De un modo general la comedia tiende a generalizar y a presentar situaciones más o menos verosímiles de la vida cotidiana.

No todas las comedias generan risa, la enseñanza deleitosa no se basa exclusivamente en la carcajada. El punto es que el conflicto se solucione positivamente, por ejemplo, con el *happy end* divertido, pero un final positivo puede significar simplemente que los malos reciban su castigo merecido y que los buenos salgan airoso o incluso recompensados del conflicto.

que traigo
diez comedias tempestades
y en cada jornada un rayo,
en cada tomo un pasquín,
en cada entremés un poema
en cada baile un asombro
y en todo junto un milagro.

L. Quiñones de Benavente. *Jocosería*

Las caracterizaciones de las diversas formas del llamado teatro corto o de los «géneros chicos», entre los cuales se encuentra el entremés, resultan muy arduas por varias razones: por la multitud de términos técnicos en uso, las frecuentes contaminaciones entre ellas y la consiguiente inseguridad de finitoria.

El término

Es llamativa la frecuencia con la cual los géneros cortos, no solamente en español recurren a términos gastronómicos y culinarios como ocurre también con el entremés que conserva hasta la fecha esta segunda acepción (Nies: 1978). Etimológicamente hablando, entremés se deriva del lat. *intermissus* en el sentido de 'intercalado', y mantiene un parentesco estrecho con el italiano *intermezzo* y el francés *entremét*, con lo cual la voz ya destaca uno de los rasgos definitorios del género: es una obra «dependiente» de la comedia o del auto que acompaña; más adelante tendremos que precisar esta dependencia.

Origen y evolución

El origen del entremés no se debe buscar en obras alegóricas o religiosas como sostiene W. S. Jack (1923, 15), sino —según la etapa evolutiva que se pretende contemplar en las églogas de Juan de la Encina de las que dependen — así opina H. E. Bergman — tanto la comedia como el entremés (1984, 12) o se

considera «siendo un simple esqueje [de la comedia]» de la que se emancipa «en tonalidad y fórmulas», fuertemente influenciado también por la literatura narrativa de la época, de la que «toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, graciosos, atmósfera.» (E. Ascensio: 1971, 25s.). Sea como fuere, el entremés se puede considerar un género típicamente español cuyos inicios se sitúan en el siglo XVI, cuya culminación se observa en el s. XVII, y que desemboca en el sainete en la centuria siguiente. Ello no significa que no haya habido influencias de otras formas teatrales; en este orden de ideas E. Rodríguez y A. Tordera hablan de una «nacionalización» de recursos de la *commedia dell'arte* italiana (1990, 23). Es curioso observar que el entremés disfrutó de una popularidad extraordinaria; a veces ha sido el entremés el que ha llegado a salvar la comedia mediocre; hasta ha sido un éxito de editorial, lo que se comprueba por el número considerable de antologías de entremeses publicado, empezando con *El deleitoso*, un compendio de pasos de Lope de Rueda publicado en 1567 por Timoneda.

Salta a la vista que la acumulación de términos para designar el género dramático corto, como: baile, comedia anti-gua/doméstica, representación graciosa, loa, sainete, mojiganga, jacara, diálogo en verso/en prosa, paso, fin de fiesta, máscara, embrollo, etc; a lo que se añaden combinaciones como: loa entremesada, baile cantado, entremés cantado, etc. Esa acumulación de voces no facilita la labor definitoria. Según unos estudiosos, estos términos designan el mismo fenómeno, con algunas ligeras modificaciones de superficie, según otros, es posible una diferenciación entre algunos.

Intento de definición

A título provisional se puede retener la siguiente definición:

El entremés es una obra dramática con tres rasgos destacables:

— *brevidad*: En las versiones en prosa observamos una extensión de 150 a 1.000 líneas y en las obras versificadas

entre 60 y 350 versos, siendo la extensión media 230 versos. (Rodríguez/Tordera: 1990, 26);

- *comicidad*: El objetivo fundamental del entremés es hacer reír y se consigue ante todo a través de la burla plasmada en la crítica satírica de las costumbres de la época;
- *dependencia*: El entremés acompaña siempre una obra dramática principal. Para González Ollé es «la nota esencial y definitiva del género» (1981, 55).

Hay que añadir que la dependencia en cuanto a representación no implica la dependencia temática del entremés de la obra que acompaña. Pueden ser completamente distintas y la mayoría de las veces las dos obras son de autores distintos. Otra cuestión es la dependencia y autonomía de publicación del entremés; con frecuencia se publicaban antologías exclusivamente de entremeses (Bergman: 1984, 47-50) demostrando así la independencia de creación y comercialización del género.

Aspectos formales

La forma del entremés es condicionada por los tres rasgos enumerados: consta de un solo acto, que puede estar subdividido en escenas. La trama y el conflicto son mínimos, lo que imposibilita un largo desarrollo argumental. El autor se limita a vagas alusiones al tiempo y al espacio. El número de figuras es igualmente reducido, por regla general oscila entre 3 y 5. Dada la brevedad se renuncia a profundizaciones psicológicas y la emancipación, recurriendo a una galería de tipos más o menos estereotipados casi exclusivamente de estrato social bajo y popular. Los tipos más frecuentes son: el alcalde villano, el escribano, el sacristán, el rufián, el soldado, el simple, el estudiante, la cortesana/buscona (Bergman: 1984, 35-38). El contraste entre el reparto de la comedia y el del entremés es intenso y lo es adrede, mientras que las figuras de la comedia son individualizadas y de categoría social elevada, actuando por motivos nobles, las del entremés se mueven siguiendo instintos bajos y poseen una escala de valores invertida: el entremés ofrece «vacaciones morales» según E. Asensio.

La comicidad se configura en situaciones insólitas, absurdas y grotescas que se consiguen a través de procedimientos caricaturescos tanto en la presentación de las figuras como en la de los episodios.

El entremés no es realista en el sentido de un afán de reproducción fiel de la vida real, es más bien costumbrista con un matiz paródico. Procede por transgresión del equilibrio y decoro de la comedia seria en figuras y situaciones. Prevalen los efectos circences y de espectáculo sobre las intenciones estilizantes y el propio texto.

La elaboración lingüística del entremés primero vacila entre la prosa y el verso, los pasos de Lope de Rueda se escriben íntegramente en prosa, de los 8 entremeses de Cervantes dos se escriben en verso. Entre 1600 y 1620 se consolida la forma versificada, y Calderón emplea ya únicamente el verso.

En los entremeses versificados prevalece el verso de arte menor, sobre todo los octosílabos, sin embargo, encontramos también el de arte mayor, ante todo el endecasílabo, o bien como medida única o bien mezclado con heptasílabos en silvas. Consecuentemente predomina también la rima asonante sobre la consonante. Como estrofas hallamos, aparte de la silva de consonantes, el romance, la redondilla y la seguidilla.

En general, pero sobre todo en los entremeses en prosa, notamos el afán de adaptación del lenguaje a la procedencia social de las figuras y, naturalmente, también a la finalidad cómica del género. Así se cultiva el equívoco en sus diversas variantes, abundan también los recursos de repetición, los diminutivos y aumentativos, las voces vulgares y de germanía, los juegos fónicos y de palabra, los nombres elocuentes y las frecuentes infracciones gramaticales de toda índole (González Ollé: 1981, 34-44 y Rodríguez/Tordera: 1990, 26-49).

Los temas

Temáticamente hablando el entremés no presenta una variedad muy llamativa, el tema preferido es la burla y el engaño en sus múltiples facetas, el adulterio, el marido burlado y apaleado, los padres engañados, la avaricia, la fanfarronería, el vejete pretencioso, en suma, toda la gama de debilidades y

vanidades humanas de la época y de todos los tiempos. Cuanto más el entremés se cinea a circunstancias de la época tanto más nos resulta difícil el acceso en la actualidad.

Las funciones

Ya vimos antes que la función principal del entremés es el entretenimiento y la diversión, constituye un «alivio» frente a la seriedad de la comedia o del auto. Sin embargo, también «deleita aprovechando» dado que ni las figuras ni las actuaciones, a pesar de robos, adulterios y demás situaciones inmorales, se presentan como modelicos e imitables; al contrario, la carencia de cualidades humanas en las víctimas burladas es la que provoca la risa y el sentimiento de superioridad que nace en el espectador impidiendo la identificación con las figuras de la obrita. También se le han atribuido —desde una perspectiva psicológica— funciones de «válvula de escape», teoría perfectamente compaginable con una posible relación del entremés y de manifestaciones análogas, con la antigua tradición de la fiesta que admite y fomenta la turbulencia, la infracción de las reglas y el frenesí destructivo como pasajera inversión de los valores vigentes.

FARSA

El término

El término farsa, como el de entremés, procede del ámbito culinario. En latín *farciare* y el sustantivo francés *farce* y el verbo *farcir* significan, respectivamente, masa condimentada para rellenar trozos de carne y la propia acción de efectuar el relleno. Aplicado al ámbito de la dramática 'farsa' significa, por tanto, un relleno, una pieza que se intercala o acompaña la representación teatral.

El caso de la farsa española se ve complicado por dos razones: en primer lugar, la notoria falta de documentos ya advertida por F. Lázaro Carreter (1965, 9-10) y por otro, como en tantos otros casos, sobre todo en los géneros breves y de

larga tradición, en la farsa observamos igualmente una notable vacilación e inseguridad terminológica. No es el caso único el de G. T. Northup que equipara entremés y farsa y propone en *Ten Spanish Farces of the 16th, 17th and 18th Centuries*, «We may translate it [entremés] either 'farce' or 'interlude'» (1974, VII).

Origen y evolución

La farsa aparece originariamente como obrita intercalada en dramas religiosos medievales y probablemente se inspire en recursos ya practicados en la comedia griega y latina con sus intermedios salpicados de bailes y cantos. Las primeras muestras documentadas son francesas y datan del primer tercio del siglo XII en compañía con otros géneros de índole religiosa y profana como el sermón jocoso, las *epistolae farcitrae*, una parodia de los sermones y lecturas en la Iglesia, o la *moralité* y la *sottie* (Catholy: 1958, 456). Se conjetura su relación con la introducción de desfiles paródicos y cómicos en las ceremonias religiosas, el llamado *festum stultorum*, que, a su vez, parece ser una de las múltiples cristianizaciones de ritos paganos. Lázaro Carreter sospecha una relación del temprano teatro cómico profano en los «momos» que define como «actividades cuasi-teatrales, con personificación, (...) un tipo de festejo introducido en los salones castellanos del siglo XV, imitado quizá de los palacios galos.» (1965, 63). La fuente de inspiración de la farsa es con frecuencia la literatura cuentística medieval y renacentista.

Entre todos los géneros medievales, religiosos o profanos, la farsa es el más resistente, el más popular y el mejor conservado documentalmente hablando (por lo menos en Francia), dado que la mitad de las obras dramáticas medievales conservadas son farsas. Su fuerza es tan grande que sigue cultivándose en el Renacimiento; aunque las obritas de Lucas Fernández se designen farsas queda por dilucidar si no superan ya el marco de este género. En Italia la farsa se introduce, metamorfoseándose, a mediados del siglo XVI en la *commedia dell'arte*, desde allí influye poderosamente en la comedia 'seria' francesa, española e inglesa. Es más, sus recursos básicos se perpetúan en el

vaudeville contemporáneo, en el teatro popular europeo y hasta en procedimientos del teatro del absurdo. Aunque se mezcle con ingredientes modernos, la farsa adquiere una considerable popularidad entre los dramaturgos españoles del siglo XX, baste recordar los nombres de Valle-Inclán con su *Farsa y licencia de la reina castiza*, La farsa de los Reyes Magos de Alberti, y algunas obras de García Lorca como *Los títeres de cachiporra*, y *Farsa para guñol: Retablillo de don Cristóbal*.

Intento de definición

Las mismas vacilaciones terminológicas y la enorme flexibilidad del género dificultan su definición; la farsa podía ser un simple desfile cómico pero también el amago de una comedia de costumbres, (Lucas Fernández escribe dos obritas con el título *Farsa o quasi comedia* y son —como ya adelantamos— más bien pequeñas comedias que auténticas farsas).

Me limito a indicar tres rasgos definitorios que —como se verá— coinciden con las características del entremés, sin embargo, adquieren una entidad distintiva por la diferencia de recursos y de matices que ponen en obra los dos géneros. Ahora bien, muy probablemente muchos ingredientes de la farsa pasan al entremés en una transición evolutiva de los dos géneros. Los tres rasgos son:

—*brevidad*: La extensión media de la farsa es de unos 200 a 300 versos lo que corresponde a un tiempo de actuación de unos 5 a 10 minutos. El tiempo no depende únicamente de la recitación, sino también de actuaciones de mera teatralidad como malabarismos, acrobacias y demás 'condimentos' que introduzcan los actores.

—*comicidad*: Provocar la risa es el fin primordial de la farsa, pretende divertir y aliviar el público de la seriedad de una o varias obras principales que acompaña. La comicidad no es exclusivamente verbal, sino también de pantomima, de acrobacias, de payasadas, de añadidos musicales y de baile. Todo ello se desarrolla en un ambiente grotesco de caricatura que no pocas veces se complace en lo grosero y lo obsceno, que ciertamente resultó menos escandaloso

a los espectadores de la época que por ejemplo a los del siglo XVIII cuando el entremés, como sucesora de la farsa, y el teatro en general, se convertían en blanco de duras críticas por parte de tradicionalistas y teólogos.

—*dependencia*: Como otros géneros cortos, la farsa se inserta dentro de un «programa» de representación teatral junto con una o dos piezas religiosas o profanas de más envergadura y por lo general clausura la función (Tissier: 1976, 28). Sin embargo, no se puede hablar de dependencia temática, al contrario, se esperaba de ella un contraste cómico.

Aspectos formales

La brevedad de la farsa no permite una trama elaborada, sino sólo la rápida acumulación esquemática de situaciones caricaturescas y bufas alrededor de una anécdota cómica. La primitividad estructural es quizá una de las notas destacadas del género. Estas situaciones varían poco: el marido y la mujer riñendo, el marido engañado, la mujer astuta, el embaucador engañado. Normalmente la situación termina ex abrupto con una fórmula convencional, sin que se ofrezca una solución al planteamiento inicial.

El reparto de la farsa es reducido, generalmente entre 3 ó 4 figuras aunque también puede haber 6, todas son de estrato social modesto: artesanos, burgueses (pastora, pescadera, criado, maestro de escuela, etc.) Con frecuencia las figuras son anónimas, son el marido, la mujer, la madre, el galante; con una caracterización mínima como tipos, son mediocres moral e intelectualmente, no son totalmente simpáticos, ni antipáticos. Tampoco existen orientaciones espacio-temporales en la farsa aunque por la frecuencia de figuras campestres prevalece la ambientación rústica y pastoral.

La falta de acotaciones en los textos dificulta enormemente la reconstrucción del desarrollo de la farsa; es de suponer que se confiaba una parte considerable de la representación a la capacidad de improvisación verbal y extraverbal de los actores. De todas formas, con seguridad no era destinada a la lectura, sino a las representaciones teatrales que se organizaban en

torno a las fiestas religiosas o conmemoraciones de acontecimientos políticos o civiles (bodas, aniversarios, festejos).

El lenguaje de la farsa se adapta al nivel sociocultural de sus figuras y a las situaciones, sin embargo, se escribe en verso, prevaleciendo los octosílabos rimados. Llama la atención la frecuencia de enumeraciones, repeticiones, exclamaciones, equívocos que también observamos en el entremés. En las obritas españolas se introduce el dialecto sayagués como una especie de convención literaria del habla rupestre (Weber de Kurlat: 1963). En cierto tipo de farsa abundan los latinismos mal entendidos o pronunciados, o el latín macarrónico.

Aspectos temáticos

Uno de los rasgos característicos de la farsa europea es la repetición incansable de los mismos temas que giran alrededor de las vivencias cotidianas como las congojas del amor, la autoridad, es decir, la relación entre amo y criado, entre marido y mujer, alrededor de las necesidades fisiológicas, ante todo el beber y comer, y con particular delectación, el descomer y desbeber, y como no, el acto sexual. Los minusválidos físicos y psíquicos constituían una inacabable fuente de hilaridad (que hoy nos parece brutal) y, por último, la astucia y el engaño. Sin que lo reivindicase nadie, sistemáticamente los hombres eran los bobos y los engañados, la farsa no trae muchas muestras de mujeres ingenuas; ¡y los autores eran masculinos!

Función

No hace falta insistir en la función de la farsa, ya vimos que ante todo pretende hacer reír a través de la presentación de escenas de la vida cotidiana; sin embargo, no quiere ser crítica circunstancial, sino atacar los conflictos sociales, familiares y profesionales de siempre; pretende ridiculizar la miseria y las ridiculeces del hombre.

*haciendo introito en ella
que ahora llamamos loa.*

Agustín de Rojas

El término

La designación de este género «preliminar» es ya muy reveladora dado que destaca uno de sus rasgos frecuentes, a saber, la función de elogiar, de loar.

Origen e historia

Como casi todos los géneros la loa también tiene antecedentes —aunque con etiquetas distintas— no solamente en la propia literatura dramática española sino ya en la griega, la romana, la medieval y renacentista.

Plauto y Terencio lo llaman *prologus* o *praescantor*, en otros autores recibe el nombre de *protocolo*, *interpres*, *introitus*, etc.; el nombre del «presentador» se utiliza también para designar el género. La primera muestra española del género se localiza en la introducción a la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina de 1513, y un poco más tarde —bajo el nombre de «introito y argumento»— en algunas comedias de la *Propalladia* de Torres Naharro (1517), por citar sólo algunos ejemplos representativos. Uno de los autores destacados de la loa es Agustín de Rojas (*Viaje entretenido*, 1604), sigue cultivándose en todo el XVII, entre otros por Lope y Calderón y todavía a principios del s. XIX observamos algunas variantes de loa (Flechniakoska: 1975, 31-47).

Aproximación definitiva

Una definición de la loa debería basarse en cinco rasgos que —como se ve— coinciden en parte con los del entremés. Son los siguientes:

- *brevedad*: la loa consta de poquísimos versos y dura entre 2 y 10 minutos más o menos.

- *carácter preliminar*: la loa precede e introduce ineludiblemente la presentación de la obra principal; y no se intercala como el entremés.

- *pragmatismo*: la loa realiza de forma dramática los cometidos del exordio en el discurso a través de las estrategias persuasivas de la *brevitas*. Su fin es: crear silencio, captar la benevolencia y suscitar el interés del público.

- *entretinimiento*: estas funciones se consiguen con diversos recursos cómicos, salvo en la loa sacramental, donde la persuasión se realiza con argumentos.

- *dependencia*: por un lado, la loa es dependiente por escoltar siempre una obra de mayor envergadura; por otro, se advierte también una dependencia temática más frecuente, por ser en muchos casos una introducción a la obra principal; por último, se advierte una dependencia entre autor y compañía y entre actores y el público ante el cual se realiza la representación.

Aspectos formales

Una de las consecuencias llamativas es la renuncia a una compleja historia dramática, es decir, a una trama o intriga; faltan especificaciones sobre el espacio y el tiempo y elementos de escenificación. Ello no significa que no haya casos en los que se evoque un episodio ficcional mínimo; ante todo en las loas más extensas y con más de una figura.

La loa se representa delante del telón (es significativo que el equivalente francés de la loa se designaba como «lever de rideau») o, si no había telón, en un espacio neutro indeterminado o con rudimentarias alusiones espaciales en el diálogo. Con frecuencia elevada, las figuras de la loa son tipos convencionales, conocidos por el público de la época o figuras alegóricas (el Tiempo, la Vida Humana, las Carnestolendas, hasta las propias Loas, etc.), ambos con un mínimo de rasgos caracterizadores. En resumen, la loa corresponde más a lo que se

designa como «narratio dramática» que a un «drama» propiamente dicho.

Según la época que se contemple y la función que desempeñe se podría establecer una tipología de la loa distinguiendo entre:

a) *la loa profana y jocosa*; tipo al que pertenece la inmensa mayoría de las loas que se conocen hasta la fecha.

b) *la loa religiosa o sacramental*; entre las que se incluyen las loas calderonianas que acompañan a sus autos (Rull: 1985).

c) *la loa entremesada*; como forma de transición por ejemplo en ciertas obras de Quiñones de Benavente.

d) *la loa escénica o de presentación de temporada* que sigue cultivándose hasta principios del s. XIX. (Subirá: 1968).

Debido a la extrema brevedad de las obras del género, la estructura de la loa es sencilla, un sólo acto, en las loas con más de una figura encontramos una subdivisión en escenas rudimentarias. En todas se practica, parcial o totalmente, la comunicación directa con el público a través de la interpelación inmediata, forma eficaz de conseguir silencio e interés en un ambiente bullicioso como ha debido ser el de plazas y corrales de los Siglos de Oro, («Silencio vengo a pedir/y no lo negará nadie»); significativamente, en las loas destinadas a la corte o a un público más culto la petición de silencio se omite. Cuando la loa introduce dos o más figuras la posibilidad de que se establezca un segundo nivel de comunicación independiente de los espectadores es mayor y de hecho ocurre que surge la ficción de una comunicación que presuntamente hace caso omiso del público.

Con más o menos rigor solemos encontrar en la loa los elementos básicos siguientes:

a) *la salutación del público* que en las loas más desarrolladas tiende a desaparecer.

b) *la petición de silencio y atención*; depende lógicamente de la naturaleza de la audiencia, si es un público popular, como el de los mosqueteros de corral, la petición se hace imprescindible; en la corte se entiende que los espectadores

res dejan de hablar cuando el espectáculo da comienzo y no hace falta que el prologista diga: «oiga el que fuere discreto, y el que fuere necio hable.» (Lope de Vega), c) *la petición de benevolencia* para la obra principal, pero también para el autor y la compañía. La loa se ha caracterizado además como defensora del autor y de la compañía. Con frecuencia habla de las desgracias y dificultades del gremio y se rebela contra las críticas injustificadas e incompetentes contra los autores y sobre todo los actores.

Uno de los recursos más poderosos para conseguir silencio, atención y benevolencia es la comicidad. Para ello, los autores y actores disponían de una amplia gama de procedimientos: podían aludir a un fenómeno insólito o insignificante (la miseria de los actores, la mosca), a una situación cómica (el robado acusado de ladrón, el amante bajo la cama, ridiculizar los que entran sin pagar), a las figuras cómicas (alcalde tonto, mujer necia, viuda llorosa o liviana). Es de notar la misoginia a veces tosca de la época. Otro recurso muy eficiente es el enigma que se plantea al público o la intercalación de breves cuentos o anécdotas.

d) *la introducción en el argumento de la obra principal o en otras circunstancias*. Este requisito no se cumple en todas las loas, dado que a menudo se independizan temáticamente de la obra que acompañan siendo adaptables a cualquier circunstancia; ocurre con más frecuencia en aquellas loas que alaban un determinado soberano, una ciudad, una festividad, etc.

Dadas las circunstancias de representación en general, es obvio que el éxito de una loa dependía grandemente de las capacidades histrionicas del actor o de los actores que la presentaban. En algunos casos les ayudaban también la música y el baile que acompañaban la representación.

Desde el punto de vista del lenguaje, la loa se elabora tanto en prosa como en verso. Ahora bien, escasean los ejemplares de loa en prosa, según Fleckiakoska (1975, 71) sólo se conocen hasta la fecha las de Lope de Rueda y 10 obritas del *Códice de Antares Viejos*. Las formas métricas más frecuentes son la copla de pie quebrado, la quintilla,

el romance (a partir de A. de Rojas casi exclusivamente), la estrofa de endecasílabos sueltos y la octava.

El nivel estilístico, comprendiendo la selección del vocabulario, la morfología y la sintaxis, cambia según la variedad de loa que se contemple. En las loas jocosas y populares, destinadas preferentemente a conseguir silencio y atención provocando la hilaridad, el estilo es de nivel medio bajo, mientras que en las loas serias, de tema religioso o político el lenguaje es más elevado y elaborado.

En las loas menos extensas prevalece casi siempre el monólogo como forma de discurso, mientras que en las más extensas que introducen dos o más interlocutores el diálogo o polílogo.

Fleckiakoska recuerda que es frecuente la tripartición de la loa que permitiría la introducción de varios tiempos de recitación (1975, 78-79), y añade que abundan los recursos mnemotécnicos en la elaboración lingüística bajo forma de acumulaciones de palabras, negaciones, interrogaciones y exclamaciones que además le conceden al actor un margen de improvisación muy eficaz.

Función

De todo ello se desprende que la función primordial de la loa es la de establecer un puente entre dos grupos de personas heterogéneos como lo son el público de teatro y los actores o representantes. Además evita el choque que puede producir un comienzo ex abrupto de la obra teatral, es decir, la loa se entiende también como una especie de preparación del público, la creación del clima propicio y de la efímera complicidad entre actores y espectadores.

SAINETE

El término

Como observamos ya en otros géneros dramáticos cortos el étimon de 'sainete' proviene también del ámbito gastronómico y culinario, del latín *sagina* pasa al español 'saya', siendo *saine-*

te un diminutivo. El significado originario es «grosera de cualquier animal» (Covarrubias: 1673-74) y en segunda acepción «bocaditos de gusto cuales suele traer el cocinero al señor, para que le mande dar a beber de su frasco». En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) ya aparece una acepción del ámbito teatral; se define allí como «obra o representación menos seria en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». De hecho, todavía en el siglo XVIII entremés y sainete se consideraban sinónimos, con la única diferencia que el interludio entre la primera y segunda jornada se llamaba entremés y el que se presentaba entre la segunda y tercera recibía la designación de sainete.

Origen e historia

De allí que no pocas veces se indica un parentesco de padre e hijo entre entremés y sainete, siendo el sainete una evolución y superación del entremés, cuya culminación se sitúa en la segunda mitad del siglo XVIII en una línea que va de los juegos de escarnio y los autos o églogas de Juan de la Encina, hasta los entremeses de Quiñones de Benavente transitando por los pasos de Lope de Rueda y los entremeses de Cervantes y Calderón. Ahora bien, los más remotos antecedentes pueden ser los mimos griegos y las atelanas del teatro romano que ostentaban similares estructuras y funciones. Hay razones de peso para suponer que, al lado de la producción sainetil de Carlos Arniches y de los hermanos Álvarez Quintero, las llamadas tonadillas escénicas constituyen las ramificaciones más modernas del género (Subirá: 1928-1930).

Siendo producto del Neoclasicismo, no extraña que las influencias extranjeras sobre el sainete sean notables, aparte de las italianas se destacan sobre todo las aportaciones francesas (Lafarga: 1990, 27-32).

Una posible definición

Dadas las circunstancias terminológicas e históricas que acabo de esbozar no resulta fácil encontrar una definición del

género que resalte nítidamente sus diferencias. Tal vez podamos distinguir cuatro rasgos definitorios, coincidentes en la mayor parte con los de otros géneros cortos, pero que nos permiten también indicar las discrepancias y matices:

— *brevidad*: La extensión del sainete oscila entre 500 y 700 versos aproximadamente, o sea, la actuación dura de unos 20 a 30 minutos. Es por tanto, notablemente más largo que la loa y la mayoría de los entremeses.

— *comicidad*: La intención primordial del sainete es hacer reír y divertir al público. Lo consigue a través de situaciones cómicas, con un empleo específico del lenguaje y con recursos de pura teatralidad. Se debe añadir, y ello es un rasgo diferenciador, que al sainete le es propia una actitud decididamente crítica y satírica de las costumbres y ridiculeces de la época, es importante subrayar la inmediatez de su propósito crítico; es claramente circunstancial en sus ataques y no se limita a las debilidades humanas en general. M.-A. Garrido —tomando como base el sainete arnichesco— descubre el aspecto diferenciador del sainete precisamente en el «tratamiento de un sector de la vida social cuya especificidad (habitualmente marginal) queda resaltada (1983, 20), en este caso, por el tratamiento de la lengua del sainete como un sistema jergal ficticio».

— *autonomía relativa*: Mientras que los demás géneros cortos se caracterizaron por su dependencia de una obra principal, el sainete es relativamente independiente, es decir, puede, naturalmente, representarse como interludio de entreacto, pero no es raro el caso de su utilización como obrita autónoma cuando se representa, por ejemplo, como 'fin de fiesta' o durante la celebración de un acontecimiento festivo público o privado.

— *música y baile*: Aunque en los otros géneros dramáticos cortos también puede haber, y frecuentemente hay, ingredientes musicales y de baile, raro es el sainete en el que no se cante una tonadilla o haya una intervención instrumental o de bailarines. De allí a la tonadilla escénica no hay un largo recorrido.

Aspectos de forma

El sainete consta de un solo acto, dividido en escenas. La perfección relativamente mayor del sainete se advierte también en la frecuencia de las acotaciones referidas al decorado y a las figuras y su indumentaria. Sin embargo, la división en escenas y el mayor cuidado en la escenificación no significa que el sainete tenga una estructura definida, en muchos de ellos falta un desarrollo coherente; se limita a yuxtaponer episodios inacabados. Acaso ello no sea fruto de la incompetencia de los autores —blanco de constantes ataques de críticos de la época al lado de los reproches de índole moral (Palacios: 1983, 215-233)— sino que buscaban reflejar así más verosimilmente el bullicio de la calle y el ajeteo y la incoherencia de la vida cotidiana. La proximidad del sainete a estructuras musicales ha sido advertida ya por J. Dowling en los sainetes de Ramón de la Cruz, la equipara con un tema con variaciones; (Dowling: 1981, 28-29). El sainete no ofrece tampoco una intriga y un argumento coherentes, ni un final que sea solución de un conflicto elaborado con anterioridad. Con bastante frecuencia el sainete se cierra con un baile, una tonadilla o simplemente con la petición de perdón por las muchas faltas.

Como la intención del sainete es la crítica de hechos concretos, se hacen imprescindibles las alusiones espacio-temporales, se observan tanto en acotaciones del autor como en las mismas intervenciones dialógicas de las figuras, que sitúan la rudimentaria historia dramática. Se observa una llamativa preferencia por los lugares exteriores y populares: calles, plazas, mercados, cuya situación topográfica varía según los autores, pero también nos encontramos con decorados interiores entre los que destacan los lugares de gran concurrencia como tabernas, tiendas, patios, etc.

Una diferencia llamativa entre el sainete y otros géneros cortos se observa en el reparto: el número de figuras varía entre 10 y 30, siendo la media de 20 figuras. En comparación con los dos a seis figuras de la loa y del entremés surge aquí la impresión de un gran colectivo, de una concurrencia multitudinaria que constituye otro de los aspectos de la popularidad del sainete. Las figuras se caracterizan escasamente y pertenecen a la categoría del tipo dramático, hecho que se revela ya en la

anonimidad de muchas de ellas; son el paje, el petimetre, la maja y el majo, unos, otros, etc. Los tipos resultaban familiares al público del sainete no solamente porque eran personas de la vida cotidiana, la buñolera, la castañera, el albañil, el médico, el paje, sino también porque representaban las capas sociales de la época: el hidalgo, las usias, el petimetre, el abate, el cortejo; o lo que se consideraba lo típicamente provinciano: el gallego, el andaluz, el vizcaíno; o extranjero: el francés, el italiano (Dowling: 1981, 29-35).

En cuanto al lenguaje del sainete notamos la intención de adaptarlo a las figuras y la situación espacio-temporal, sin embargo, se escribe en verso, con claro predominio del romance octosilabo, tal vez por ser lo más cercano al habla coloquial sin perder las posibilidades de ritmización. Si alguna que otra vez cambia de metro es con intenciones paródicas, como se observa en el romance heroico del diálogo final de *Manolo de Ramón de la Cruz* «... Yo te estimo/ la generosa, Mediodiente, oferta.» (vv. 295-96).

Los registros cambian con la categoría y procedencia de las figuras: los majos y las majas son los típicos exponentes del lenguaje madrileño hasta en los motes que tienen con frecuencia (Chinica, Espejo, Mediodiente, etc.). El lenguaje de los petimetres, abates y usias es selecto y no raras veces ridículamente pomposo, los campesinos y provincianos hablan sus respectivos dialectos, todo ello contribuye a redondear el ambiente populachero y variopinto tan característico del sainete.

Aspectos temáticos y funciones

El tema común de los sainetes son los vicios, las debilidades y ridiculeces de la época que los autores pretenden criticar satíricamente. Uno de los ataques más frecuentes se dirigía contra la predilección por lo francés (afrancesamiento) y lo extranjero en general. Otro blanco formaban las discrepancias sociales, los matrimonios desiguales, los hijos desobedecientes; en resumen, los dardos del sainete iban contra la falta de posturas claras morales y sociales, contra la permisividad y el hedonismo. Ahora bien, los autores del sainete no entendían su oficio como el de un moralista que sentenciara ex cátedra, la

crítica es ablandada y hasta diluida por la comicidad; lo que no quita su carácter e intención veladamente polémicos y subversivos.

En ello el sainete tampoco es innovador, otros géneros cortos también critican las debilidades humanas, las exageran y caricaturizan, sin embargo, el sainete es decididamente circunstancial, ataca vicios determinados de una época determinada.

El propio Ramón de la Cruz se autodefinió como pintor o, mejor dicho, historiador de su siglo, lo que le mereció la calificación de autor realista. Hay que usar con cierta precaución este concepto en el sainete, dado que las frecuentes exageraciones paródicas, las caricaturas, la comicidad en general y, no por último, los muchos convencionalismos que caracterizan el género, lo alejan de una actitud claramente realista (Lafarga: 1990, 25-26).

TRAGEDIA (Véase Comedia y Tragedia)

TRAGICOMEDIA

...de modo general y esencial me parece que el logro de la moderna concepción del arte consiste en el hecho de que ya no distingue las categorías de lo trágico y lo cómico, y tampoco las formas y géneros teatrales de la tragedia y de la comedia y que considera la vida como tragicomedia.

Thomas Mann, *Atos und Neues*

El término

Por primera vez aparece la voz *tragicomedia* en el drama *Amphitryon* de Plauto (En el prólogo Mercurio dice: «*faciam ut commixta sit: sit tragicomedia*»). La lectura de los antiguos y la reflexión sobre la poética, sobre todo aristotélica, durante el Renacimiento, fomentaron su cultivo a partir del siglo XVI. Con la llegada del siglo XVIII el término y el concepto entraron

en colisión con otras designaciones como: tragedia cómica, comedia seria, *comédie larmoyante*, drama, etc.

Origen e historia

Dado que la definición de la tragicomedia tardó mucho en consolidarse (de hecho todavía no existe, como veremos luego, acuerdo unánime en la actualidad) esbozar la historia de la tragicomedia resulta un tanto aventuroso. Todos los estudiosos parecen estar de acuerdo que el pionero del género es Plauto con *Amfitrión*, pero que el verdadero cultivo se inicia con el siglo XVI en toda Europa a raíz del redescubrimiento de la literatura y preceptiva greco-latina.

Como los tratadistas rígidos no toleran la mezcla de géneros surge la necesidad de encontrar un lugar sistemático para los géneros híbridos que ni son rigurosamente comedia ni rigurosamente tragedia y entran, por tanto, en colisión con la inflexible preceptiva renacentista.

Estos géneros reciben diversas designaciones como pastoral, diálogo, tragedia heroica con final feliz, misterio cristiano, sin que se elabore una delimitación sólida de cada uno. Además el cristianismo exige clamorosamente un replanteamiento de la teoría trágica dado que se revela que un final infeliz (la muerte de Cristo) puede significar la suprema felicidad (la salvación) y, por consiguiente, el misterio de la pasión no es trágico, a pesar de la muerte, sino que se erige en justificación y superación del dolor.

Pero también en obras no específicamente religiosas o litúrgicas surgen problemas definitorios. *La Celestina*, con su carácter híbrido, también desde el punto de vista de su discurso, se designa como tragicomedia a partir de la segunda edición de 1502 obedeciendo al criterio de que una historia con un comienzo inofensivo y un final trágico debe ser una forma híbrida, basándose en la norma de que una materia propia de la comedia ha de terminar cómica, es decir, felizmente. El criterio que prevalece en el *Pastor fido* de Guarini de 1590 es el de la discrepancia del espacio y de las figuras; en oposición al precepto de la tragedia el espacio es campestre, de *locus amoenus* y no de ambientación urbana; y las figuras proceden del campo

y de la mitología (pastores, pastoras y ninfas) y no de la corte o la ciudad.

Según la definición que se adapte, todo el teatro áureo español pertenece al género de la tragicomedia tal como lo sostiene su ilustre preceptor Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, sólo que se les pone etiquetas distintas. Es evidente que las mezclas de elementos de la tragedia y la comedia están a la orden del día y si la definición se basa exclusivamente en estas categorías, la comedia nacional es claramente tragicómica.

Evidentemente muchas obras del clasicismo francés pertenecen igualmente a la categoría de la tragicomedia, sirven de casos ejemplares: *Le Cid* (1638) que Corneille designa como tragedia con final feliz, el *Tartuffe* (1664) y el *Misanthrope* (1666) de Molière. Entre las obras de índole tragicómica inglesas se suele destacar, entre muchas otras, el *Rey Lear* (1605) de Shakespeare (Herrick: 1962).

El siglo XVIII significa un cambio radical del panorama, dado que es la época en la que surge la llamada *comédie larmoyante*, una comedia que suscita las lamentaciones y no las risas, es más o menos el género que suele designarse en España como drama. No despierta temor y compasión como la tragedia, tampoco la risa como la comedia, sino una especie de simpatía con el protagonista virtuoso y magnánimo, los espectadores se deleitan con los diálogos y a lo sumo sonrían. Predomina un ambiente edificante de elogio y glorificación de las virtudes de la burguesía plasmadas en un mundo inverosímil y a través de figuras no menos inverosímiles.

No obstante, la *comédie larmoyante* no ha podido desterrar la tragicomedia que sigue cultivándose hasta en la literatura moderna contemporánea por autores como Chejov con *El Jardín de los cerezos* (1898), Valle Inclán con los *Esperpentos* y Dürrenmatt, Ionesco y todos los autores del teatro del absurdo, por citar solo algunos casos destacados.

Intento de definición

La propia voz 'tragicomedia' de entrada invita a renunciar a una definición porque une unos conceptos de por sí antagó-

nicos y autoexcluyentes como lo sería lo «blanco negro» o lo «bueno malo». También por ello no es extraño que los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo sobre la determinación adecuada.

Fundamentalmente se manejan dos definiciones discrepantes: primero la que sitúa la tragicomedia en el centro equidistante entre comedia y tragedia, sin que se toquen los extremos de lo cómico y lo trágico. Para conseguirlo se elaboran elementos menos extremos de los dos géneros con el fin de encontrar una nueva armonía. A menudo se opera con el argumento de que la mezcla de estos elementos es capaz de reflejar con mayor verosimilitud la vida tal como es. Aunque hay que ir con cautela dado que «la vida como es» siempre es fruto de una concepción determinada que no tiene por qué corresponder a la realidad. De este modo se mezclan en la tragicomedia figuras de diversos estratos sociales; se mezclan niveles de estilo y también el verso y la prosa; se mezclan asuntos elevados con otros triviales, se utiliza un asunto trágico y se le da un final feliz. Salta a la vista que estos procedimientos van contra la preceptiva rigurosa sintetizada en la norma ciceroniana de «*et in tragedia comicum vitiosum est et in comedia turpe tragicum.*» (*De optime genere oratorum*).

La segunda concepción parte de la premisa de que en la tragicomedia se produce una identificación de los opuestos, lo trágico y lo cómico no se excluyen, se arguye; no basta con mezclar los elementos sino que deben vincular y compenetrarse incluso los extremos (Guthke: 1968, 53ss).

Esta definición tampoco está exenta de problemas que sólo puedo esbozar brevemente:

a) los conceptos de lo trágico y lo cómico discrepan según autores y épocas; ha habido épocas que sostenían que la comedia se dirige a la razón y la tragedia a la emoción, o que la comedia representaba la immanencia y la tragedia la trascendencia. Evidentemente, no son sostenibles estas posturas fundamentalistas y excluyentes.

b) la definición presupone la convertibilidad de lo cómico y lo trágico, es decir, una situación o actitud o actuación cómicas pierden su carácter inofensivo y se vuelven trágicas. Se presentan situaciones al espectador en las que resulta incapaz de neutralizar el dolor representado me-

dante su experiencia humana y su horizonte de expectación literario como ocurre en situaciones cruentas en ciertos chistes o en la comedia auténtica. Si se da esta imposibilidad de neutralización, ¿estamos ante una situación trágica y ante una tragedia? No siempre resulta evidente.

c) se presupone en el espectador la suficiente capacidad de discernimiento y la sensibilidad adecuada para percibir este dilema.

Si buscando una cosa volvemos al punto de partida esta «circularidad» de nuestro movimiento resulta de por sí cómica y hasta ridícula; pero si uno da vueltas buscando en vano agua en el desierto y vuelve exhausto al punto de partida, la misma situación se vuelve trágica, pero sin perder sus ingredientes cómicos; los dos aspectos se compenetran, son simultáneos e idénticos lo cómico y lo trágico y se amplifican mutuamente precisamente a través de la identificación (Guthke: 1968, 65). Situaciones de este tipo son muy frecuentes en los *Esperpentos* o en el teatro del absurdo que son muestras modernas de la tragicomedia.

Ahora bien, la percepción de esta duplicidad presupone —como ya advertí— en el espectador una facultad de discernimiento y unos reconocimientos literarios que no son demasiado frecuentes. No extraña que el público confundió la tragicidad de *La cantante calva* de Ionesco con intenciones cómicas.

Aspectos formales

El repertorio de rasgos formales de la tragicomedia dependerá también de la definición que se aplique y además de si se incluyen o no en el ámbito de lo tragicómico los textos narrativos. Algunos estudiosos consideran que lo tragicómico se ha convertido en una forma de enfrentarse a la existencia que para no pocos es irremediablemente trágica y precisa una ración de comicidad para ser soportable.

Los moldes macroestructurales de la tragicomedia no se distinguen de los de otros géneros dramáticos. Hay tragicomedias con estructuras convencionales de 5 ó 3 actos, divididos en escenas, las hay estructuradas según el modelo del drama de cuadros (como ocurre en los *Esperpentos* tragicómicos), y con recur-

sos del teatro épico, las hay, finalmente, rebeldes a toda convención dramático-teatral como las obras del teatro del absurdo.

Otro problema, que no voy a poder tocar aquí, es la delimitación de la tragicomedia frente a géneros o formas límite: fés como la parodia, el melodrama, la sátira, etc.

Sin embargo, el autor de la tragicomedia dispone de algunos recursos que le facilitan la orientación del espectador para que descubra más palpablemente sus intenciones tragicómicas. Puede situar, por ejemplo, una figura trágica en un mundo cómico o de comedia (*El Misántropo*, *La visita de la anciana senora*); o una figura cómica lleva a otras figuras hacia la desgracia; o se mezclan dos mundos, el mundo real con un mundo imaginario, (*Gatos salvajes*, *El zoo de cristal*); o, finalmente, plasma el conflicto interior de una figura que se debate entre dos facetas irreconciliables de su personalidad, entre el deseo y la falta de capacidades, entre su autoentendimiento y la realidad, entre el ser y la apariencia, etc.

Aspectos temáticos

Acabo de mencionar ya algunas situaciones que se prestan a la tematización tragicómica; de todas formas la tragicomedia refleja con frecuencia situaciones límite, aspectos en los que se compenetren lo trágico y lo cómico. Salta a la vista que la consecución del enfoque tragicómico depende más de la habilidad dramaturgica y literaria en general que del tema, dado que la misma circunstancia existencial puede contemplarse desde varios ángulos de vista. Tanto es así que algún estudioso ha llegado a negar la existencia de la tragicomedia como género, sosteniendo que lo tragicómico es inherente a todas las grandes obras dramáticas (Günther: 1984, 524).

2.4.5. Excurso: tres formas teatrales híbridas

No quisiera cerrar el capítulo sobre los géneros dramáticos sin mencionar y describir por lo menos someramente tres tipos de manifestación dramático-teatral que difícilmente se engloban en un repertorio puramente genérico porque ni son género,

propriadamente dicho, ni meramente una forma de representación teatral, sino las dos cosas a la vez en menor o mayor medida. Se trata de la *commedia dell'arte*, del teatro épico y del teatro del absurdo; la primera perteneciente a la época entre el siglo XVI y el XVIII, y los dos restantes ambas al siglo XX.

COMMEDIA DELL'ARTE

El término

Por lo general recordamos antes los nombres de Arlequín, Pulcinella y Pantalone o sabemos que existen en el teatro y fuera de él figuras como, por ejemplo, el viejo enamorado, el sabio presuntuoso o el soldado fanfarrón y cobarde, pero desconocemos el término técnico *commedia dell'arte*. Solo resulta familiar a los especialistas de la literatura o del teatro. El hecho es, sin embargo, una prueba de que el fenómeno dramático-teatral de la *commedia dell'arte* ha tenido una difusión inusitada en casi todos los países europeos.

Ahora bien, antes de consolidarse el nombre *commedia dell'arte* se utilizaron varios otros cuya enumeración contribuirá también a una acercamiento al hecho; se llamaba entre otras cosas: *commedia buffonesca*, *commedia di maschere*, *commedia a soggetto*, *commedia all'improvviso*, *commedia italiana*, etc. cada una de las designaciones alberga un aspecto característico de esta forma: los recursos de la *commedia dell'arte* son cómicos y bufonescos, utiliza máscaras, un tema dado se desarrolla en el escenario, la representación se basa en gran medida en la improvisación, procede de Italia...

Origen e historia

El origen de la *commedia dell'arte* es incierto o por lo menos discutido; mientras que unos afirman que descende indirectamente de la comedia atelana y ática de los griegos y directamente de la comedia de Plauto y Terencio (Uribe: s.a., 14-32) otros la consideran evolución popularizante del teatro erudito renacentista entrado en crisis (Sanesi: 1954, 501ss) o

descubren un origen completamente independiente (Croce: 1967, 507ss). Otra posibilidad sería la aparición de la *commedia dell'arte* propiciada por los grupos de actores que pululan hacia mediados del s. XVI en Italia siendo de las primeras la compañía *Del Gelosi* (Panolfi: 1957, vol 1, 33) y la fundada por Angelo Beolco (Dabini: 1967, 12-21).

Sea como fuera, como toda manifestación artística la *commedia dell'arte* tampoco nace de la nada, y puede haber un poco de todo. El estudio de los orígenes resulta extremadamente difícil por una singularidad connatural a esta forma dramática: no fija por escrito los diálogos, sino sólo unos esbozos de la interacción de las figuras, como veremos con más detalle.

No hay ninguna duda de que se extendió desde mediados del XVI hasta el XVIII en Italia y a través de toda Europa con un éxito insólito dejando huellas imborrables en las diversas dramaturgias nacionales contemporáneas, sobre todo en Francia (Attinger: 1950). Pero también sigue habiendo rasgos hasta en el teatro del absurdo del siglo XX (Uribe: s.a., 125-129). Los historiadores de la literatura han averiguado que en 1538 Lope de Rueda forma parte de la compañía de *commedia dell'arte Il Muto* donde aprende su oficio de actor y de autor, Lope de Vega es asiduo espectador de la *commedia* en los corrales madrileños y el influjo es rastreable en varias comedias suyas y de sus seguidores; una muestra clarísima de la supervivencia de la *commedia dell'arte* se observa en *Los intereses creados* de J. Benavente de 1907 y en numerosos recursos de los *Esperpentos* valleinclanescos (Falconieri: 1957, 69-90).

Intento de definición

El rasgo definitorio más destacado de la *commedia dell'arte* es su carácter de teatro de actor y de equipo y no de autor. Es decir, es aquí donde se realiza una inusitada unión entre el texto y la representación, siendo lo normal la separación de los dos. En la *commedia* no existe más que un croquis de la acción, los *scenari*, y los actores improvisan los diálogos correspondientes. Ahora bien, tampoco se trata de una improvisación radical, sino que cada actor dispone de un repertorio de réplicas apropiadas a su papel que puede variar levemente en cada

función; dispone además de un conjunto de recursos extraverbales, mímica, malabarismos, gestos, chistes, etc., los llamados *lazzi*, que puede intercalar oportunamente a sus réplicas. La *commedia* es, por lo menos parcialmente, un teatro de figuras fijas, de tipos. Como veremos, hay ciertas figuras con máscara y otras sin ellas. Finalmente, la *commedia* es un teatro de actores profesionales; si la representaciones anteriores corrían a cargo de grupos de aficionados, es con la *commedia dell'arte* que nacen las compañías fijas de actores y también las actrices. Resumiendo, la *commedia* es un teatro de actor, por tanto un teatro en el que tiene más peso la teatralidad que la textualidad; es un teatro de relativa improvisación con tipos fijos en parte llevando máscaras y, finalmente, la *commedia* inaugura la profesionalización del gremio de los actores.

La forma

Para el espectador de la *commedia* la estructura global de estas piezas se parece mucho al teatro convencional, dado que se subdivide en tres actos y éstos en escenas, incluso existen variedades genéricas trágicas y pastorales, etc. (Krömer: 1976, 45-55; Nicoll: 1977, 123-127). La trama de la *commedia* suele ser sencilla y reiterativa, el desarrollo que apenas merece el nombre de intriga es más bien una acumulación de situaciones interrumpida o entremezclada por elementos no verbales con el denominador común de divertir al público y producir hilaridad. Estos interludios se presentan en forma de bailes, canciones, prestidigitación, acrobacia, malabarismos, hasta apaleamientos. Muchos de ellos se prefijaron también en los *lazzi* (Thérault: 1965, 25-49; Dabini: 1967, 60).

Los «scenari»

El rasgo más destacado de la representación y estructuración de la *commedia* es la acción preestablecida en los *scenari* como esbozos de la trama, de las entradas y salidas de las figuras, los movimientos, con otras palabras, la escenografía, coreografía, elementos musicales, etc. se fijaron en estos cro-

quis, que naturalmente también estaban sujetos a cambios *ad hoc*, según la ciudad y/o el público ante el que iba a representarse la obra. Se conservan unos 800 *scenari*, que constituyen al lado de los *lazzi* la fuente de información más valiosa sobre la *commedia dell'arte*; se suelen distinguir dos tipos: los que se escribieron ante las representaciones y los que surgieron como una especie de protocolo a posteriori. Naturalmente no se pueden descartar formas mixtas. De todas formas, no existe, y no puede existir un texto que reproduzca los diálogos porque nunca existió ningún texto de esta índole. Basarse en unas simples indicaciones de trama fomenta evidentemente la inventiva de los actores que, como ya se mencionó, dominaban un determinado repertorio de réplicas referidas a sus papeles y a su función fija en la representación. Dentro de estos límites establecidos por el papel, el *scenari*, los *lazzi* y las réplicas preestablecidas se desarrollaba la capacidad de improvisación de cada uno. Es difícil establecer el límite exacto entre la improvisación y la preparación en la *commedia dell'arte*; Krömer ha llegado a designarlo como «teatro premeditado» (Krömer: 1976, 41-44).

Las figuras

Siendo la *commedia* un teatro de actores es natural que ellos constituyan el centro y motor principal de la actuación. El reparto suele dividirse en las figuras con máscara y las que no llevan (Nicoll: 1977, 55-121; Uribe: s. a., 48-70).

• Las máscaras

Se distinguen cuatro máscaras que —como ya ocurrió en el teatro antiguo— aumentan la previsibilidad de los rasgos de carácter, las actitudes y comportamientos. Son figuras que el público identifica inmediatamente.

Dentro de las máscaras se diferencian en primer lugar, los viejos, principalmente dos: *Pantalone* y el *Dottore*, o en términos escenográficos: el primer y segundo viejo. Ellos también se distinguen por su forma de hablar atribuyéndose a *Pantalone*

el dialecto veneciano y al *Dottore* el de Boloña, siendo el «sabio» de la célebre universidad boloñesa (Nicoll: 1977, 60-74).

En segundo lugar, se distinguen dos *Zanni*, que representan los prototipos de los criados. Son el cómico y bufonesco Arlequino y el astuto, fino y más intrigante Brighella. Ambos proceden como tipos y caracterizados por su dialecto de la región de Bérgamo. Según la compañía y el lugar de representación un *zanni* podía llamarse también Pulcinella, nombre que anuncia la procedencia napolitana; o de muchas otras formas que han ido apareciendo a lo largo de los casi dos siglos de cultivo de la *commedia*. En Francia ha adquirido fama el *zanni* Pierrot, descendiente del Zan Pedrolino y consagrado por Molière en su *Festin de Pierre* (1665).

• Figuras sin máscaras

Las más afamadas entre las figuras sin máscara son los enamorados que también aparecen con numerosos nombres, *Capitano* (107-113).

Los enamorados no pueden faltar en la *commedia*, puesto que el tema por antonomasia es el amor. Los *imamoras* son los protagonistas, si se puede utilizar este término en la *commedia*, son las figuras con las que se identifica el público y tienen también el nivel intelectual más elevado, las réplicas más elaboradas y la actuación menos bufa. Sin embargo, tampoco se individualizan, ni evolucionan, a lo sumo cambian de parecer repentinamente.

El Capitano es el típico soldado fanfarrón e insolente y cobarde y tímido a la vez; presume de su descendencia noble, de sus hazañas, de sus éxitos con las mujeres y a la hora de la verdad se derrumba todo.

La indumentaria de las máscaras era relativamente fija y hasta hoy se reconoce lo que es un arlequino por los rombos de su vestimenta. El traje menos reglamentado era el de los enamorados que podía variar según la época, la nación y las circunstancias particulares de la función.

Las compañías que viajaban por Italia y Europa estaban dirigidas por el *corago*, una especie de director de teatro, em-

presario y actor a la vez. Dadas las circunstancias de representación se debe presuponer una gran profesionalidad entre los actores, con unas capacidades polifacéticas insólitas. Basta imaginarse que tuvieron un éxito sin par en los países europeos y ante un público que la mayoría de las veces no comprendía el italiano.

Espacio y tiempo

En pocos *scenari* se indica el lugar de la acción, a veces es Nápoles, pero tampoco venía al caso, dado que la historia iba de amores y poco importaba si era en una ciudad o en otra. Dependía también de las posibilidades materiales que ofrecía el corral, el teatro o el lugar en el que se representaba la *commedia dell'arte*. Especificaciones como plaza, calle, albergue, cárcel, etc. se suelen encontrar en algunos *scenari*. Por las mismas razones tampoco se precisa la época en la que se ubica la historia dramática ni el transcurso del tiempo durante la representación, la gente se enamora a todas horas y en todas las épocas y los problemas de amor no suelen mirar el calendario ni los relojes.

El lenguaje

Por razones obvias, el análisis del lenguaje de la *commedia dell'arte* es el ámbito más dificultoso, si no es completamente imposible por la simple razón de que por la misma naturaleza del fenómeno no disponemos de documentos y textos. Sabemos que existían diferencias dialectales, de nivel estilístico, de elaboración entre las diversas figuras; es de suponer que se hablaban en verso, sino en prosa; se sabe que hubo préstamos de obras eruditas, de autores clásicos, parodias, improvisaciones *ad hoc* y que mucho dependía de las capacidades memorísticas, declamatorias e histriónicas de cada actor. El público saboreaba estas destrezas, no iba a ver el conflicto, conocía hasta los tipos teatrales, la novedad para él era el arte en el sentido del dominio de los trucos profesionales, la forma de encarnar el papel. Dabini afirma «que el buen cómico *dell'arte*

aprendía no ya a interpretar, sino a ser su personaje» (Dabini: 1967, 65).

La temática

Ya aludí al hecho de que el tema por excelencia de la *commedia dell'arte* es el amor y además invariablemente en todas las compañías y a lo largo de casi dos siglos. Ello no significa que el amor se plasme siempre en las mismas circunstancias; así encontramos la pareja que no puede reunirse por la intransigencia de los padres, el viejo enamorado y engañado, los celos, la venganza, el equívoco, los disfraces, y un largo etcétera. Sin embargo, no era la temática lo que interesaba al público de la *commedia*, esperaba un drama de amor y ante todo mucha diversión a través de las aptitudes teatrales de los componentes de la compañía.

La función

Con ello ya está caracterizada en parte la función que se atribuye a la *commedia*. En un frontispicio de una colección de *comedias* publicada en París por J. P. C. Florian en 1786, aparece un grabado con un Arlequín enamorado y con una inscripción latina que dice *Castigat ridendo mores*, es decir, la *commedia* castiga ridiculizando las costumbres. Se ha discutido largamente el tema; unos opinan que la única función de la *commedia* es hacer reír y divertir al público; otros, sin embargo, sostienen que, además del entretenimiento, persigue un fin didáctico aunque de forma encubierta. La ridiculización y la caricatura de los vicios, la burla del viejo enamorado, la caricatura del padre tiránico, la ridiculización del celoso, etc. revelan indudablemente una actitud crítica y una postura ética aunque se manifieste *ridendo*.

EL TEATRO ÉPICO

Ante todo hay que subrayar que el teatro épico no es un género dramático propiamente dicho, sino una forma de escritura teatral y un estilo de escenificación con sus rasgos diferen-

ciadores frente a otros discursos dramáticos como el teatro aristotélico, la *commedia dell'arte*, o el teatro del absurdo por citar sólo los más importantes. No es este el lugar para una descripción y valoración exhaustiva; me limitaré a un esbozo de los rasgos más destacados.

Es significativo que el director de teatro E. Piscator y B. Brecht como dramaturgo se disputaron la prioridad de la invención del nombre «teatro épico» (épico se debe entender en el sentido de narrativo), es significativo porque da cuenta del hecho de que los recursos de este tipo de drama no son exclusivamente literarios en cuanto textuales, sino que —como veremos— se deben igualmente a las posibilidades de teatralización que aumentan conforme vayan avanzando las técnicas de escenificación. El teatro épico es un hijo de nuestro siglo y no sólo por el citado motivo meramente tecnológico. No era sólo el afán de originalidad el que movía a Piscator y Brecht a idear este discurso teatral, sino la intención de crear un teatro capaz de plasmar la ideología del materialismo dialéctico y de poder convertirse en instrumento de propaganda. No sin razón, Brecht lo llamará más tarde también «teatro dialéctico» y ha demostrado que en manos de un buen artista el compromiso político no estropea los valores estéticos.

Los recursos del teatro épico

El denominador común de todos los procedimientos del teatro épico es su postura antilusionista, es decir, los medios utilizados en la creación del texto y en su escenificación tienden a romper la ilusión de realidad, el poder «hipnótico» que emana de otras formas dramático-teatrales como el teatro aristotélico, la doctrina y práctica dramática de Diderot y más explícitamente aún, el teatro rigurosamente mimético e ilusionista del siglo XIX, contra el cual reacciona ante todo el teatro épico. La finalidad del nuevo teatro es obvia: el teatro épico y la llamada «dramaturgia sociológica», nombre que Piscator da a sus procedimientos de escenificación, pretenden mantener «despierto» y alerta al espectador, lo que significa que permanecerá consciente de que la representación es un juego y por tanto, puede y debe mantener su capacidad crítica de juzgar

independientemente el conflicto representado, y está llamado a arbitrar incluso una solución personal.

Brecht resume la función de los recursos dramático-teatrales como efecto de alienación (Verfremdungseffekt o V-Effekt) por su capacidad de crear un distanciamiento e impedir así la identificación del espectador con las figuras y el conflicto (Eckhardt: 1983, 36ss). Incluso recomienda a los espectadores que cambien de sensibilidad y de modo de ver la realidad procurando encontrar extraño lo usual, abusivo lo regular (Epílogo de *La excepción y la regla*). Es lógico que, dadas estas premisas, llame sus piezas «Lehrstücke», es decir, «piezas didácticas».

Ahora bien, la inmensa mayoría de los recursos que introducen tanto Brecht como Piscator y sus seguidores en el teatro del siglo XX no son procedimientos originales e innovadores. Salvo los que se deben exclusivamente a los avances tecnológicos, todos han sido empleados de una manera u otra con anterioridad pero nunca de forma tan intensa y concentrada, en el teatro griego y romano, medieval o incluso en el inmediatamente anterior a Brecht. La diferencia reside en la acumulación y en la funcionalización didáctico-dramática que observamos en el teatro épico brechtiano y postbrechtiano.

Podríamos dividir los recursos típicos del teatro épico en dos clases: primero los recursos de narrativización y, segundo, los recursos de escenificación aunque en la realidad teatral práctica las dos sean interdependientes e inseparables.

Los recursos de narrativización

Los recursos de narrativización son aquellos que de alguna manera interrumpen el juego dramático, la acción y el diálogo, introduciendo técnicas verbales o de estructuración características de la narrativa, como por ejemplo:

1.º Las intervenciones verbales en forma de relato o reflexión por parte de una o varias figuras. El procedimiento se plasma en el teatro clásico a través del llamado relato de mensajero, la teiscopía y sobre todo en las intervenciones del coro.

2.º Prólogos, epílogos, discursos o intervenciones líricas intercalados tales como se observan también en el teatro antiguo y en el de Shakespeare o de Goethe.

3.º Las intervenciones de narradores y/o comentaristas, que, bajo nombres muy diversos, tienen la función de guiar al público actuando fuera del juego dramático propiamente dicho y manteniendo una relación directa y constante con los espectadores. Introducen una especie de focalización, un punto de vista como sólo se conoce en la narrativa. Casos muy llamativos se observan en *Our Town* de T. Wilder o en *El tragaluz* de A. Buero Vallejo o en *Crónicas romanas* de A. Sastre. Es una función que suele cumplir también el coro en la tragedia antigua; se observa igualmente en el teatro medieval, y es también un medio de información y orientación del espectador en las películas de la primera hora y no solamente en éstas.

4.º Los apartes y todos los demás recursos que hagan ver al espectador por ironía o alusión directa que está presenciando un juego y una ficción. Son técnicas ya frecuentes en la comedia clásica y siguen practicándose en el teatro popular. Destacan entre ellos los recursos de comicidad, sobre todo la parodia y la caricatura.

5.º Las intervenciones musicales, tanto vocales e instrumentales como bailadas interrumpen el juego teatral, «desconciertan» y por tanto constituyen un medio de alienación muy apropiado a las intenciones del teatro épico. También arrancan del teatro griego, son frequentísimas en el teatro medieval y no dejan de practicarse en la época contemporánea en el *vandeville* y en muchas películas, aunque con otra finalidad.

6.º La mezcla de verso y prosa, de lenguaje elevado y selecto junto a coloquialismos y vulgarismos, la recitación al lado del canto, etc. Como todos los contrastes, también estas mezclas chocan y «despiertan», como ya ocurrió en el teatro y en la narrativa románticos.

7.º Las técnicas de la forma atectónica en general, como la yuxtaposición de cuadros relativamente independientes y, sobre todo, el final no definitivo o abierto del drama constituyen otro tipo de alienación. Entre estas técnicas figura también la libre manipulación del tiempo con frecuentes retrospectivas y

anticipaciones, saltos en el tiempo, etc., tan características en la narrativa moderna.

8.º La estructuración del drama épico como parábola, es decir, la historia dramática es concebida y construida como símil de una situación extrateatral distinta. En Brecht la parábola tiene referencias histórico-sociales concretas, mientras que en el teatro épico posterior alude más a menudo a situaciones y conflictos humanos y existenciales en general. En este orden de ideas cabe mencionar también la estructuración del drama épico como crónica y biografía dramatizada, con forma de *curriculum vitae* en forma dramática como ocurre, por ejemplo, en *Galileo Galilei* y *Peer Gynt* de Ibsen o en los dramas de cuadros de Strindberg.

Los recursos de escenificación

Por recursos de escenificación, que conviven muy estrechamente relacionados con los de narrativización, entiendo las técnicas que se introducen en la forma de montar el drama en el teatro y con medios teatrales más bien extraverbales, aunque la separación no siempre es posible. Quisiera mencionar los siguientes:

1.º La proyección de textos en pantallas, o su presentación en carteles y pancartas resulta aún más alienante si los textos no tienen relación directa con el drama o si no son ni siquiera de índole dramática, por ejemplo: listados, documentos históricos, cifras, protocolos, hasta fotos y dibujos comentados, etc. o si son películas documentales que presentan sucesos distintos que se desarrollan en otro lugar. También surte efectos alienantes la proyección de títulos de escena intercalados en el transcurso de la representación.

2.º El decorado, la indumentaria de los actores y los accesorios no se concretizan, no se ciñen a una época y un lugar determinados posibilitando así una aplicación múltiple, atópica, acrónica y hasta anacrónica.

3.º La utilización de altavoces, radio, televisión, teléfono, etc. que puede resultar alienante por dos razones, en primer

lugar, por su posible carácter anacrónico con respecto al tiempo en el que se sitúa la historia dramática, y, en segundo lugar, porque puede chocar —como observamos ya en el caso de las proyecciones— por el contraste que constituyen los mensajes de estos aparatos en relación con la situación dramática del momento en el que se emiten.

4.º Se aprovechan a menudo las posibilidades de alienación a través de la iluminación y los efectos luminosos que ofrece la tecnología moderna y que permiten la división del escenario en diversos decorados solo a través de los focos, el cambio inesperado de día y noche lo que desemboca en la «destrucción» de la ilusión dramática.

5.º Los actores mismos se distancian de sus papeles, no los «viven», no se identifican con los personajes ficticios que representan; muestran y no viven sus papeles (Pavis: 1984, 484) crean así una consciente figuración y un ambiente de artificialidad que pone de relieve la actuación que aliena e impide la identificación con la figura.

6.º También se impide la tensión y el suspense en el desarrollo del drama porque podrían favorecer la identificación del espectador con la intriga. Se consigue anunciando de antemano la problemática pidiendo finalmente al público que busque el mismo la solución del conflicto.

Para terminar este breve esbozo debemos plantearnos la cuestión de si sólo es teatro épico aquel que emplea las técnicas de alienación que acabamos de esbozar comulgando con la ideología marxista. Decididamente no, si fuera así deberíamos excluir de esta categoría gran parte de la producción de autores prestigiosos del siglo XX como Th. Wilder, T. Williams, A. Miller, M. Frisch, F. Dürrenmatt, F. García Lorca, A. Sastre, A. Buero Vallejo, por citar sólo unas figuras destacadas. El criterio no es distintivo del teatro épico es la plasmación del «narrar escénico» o la «escenificación narrativa», es decir, el autor/director de teatro pone en obra predominantemente recursos específicos de la narrativa para presentar una historia dramática y para conseguir de este modo unos efectos antiilusionistas.

TEATRO DEL ABSURDO

El término

Al lado de la voz «teatro del absurdo» también se emplea con bastante frecuencia el término «teatro absurdo» para designar este tipo de teatro que no es un género dramático propiamente dicho, ni una forma de escenificación en el sentido estricto de la palabra; ambas designaciones hacen referencia, sin embargo, al rasgo temático predominante de este teatro que se concibe como reflejo dramático de una de las tendencias intelectuales en boga en los años 40 y 50 de nuestro siglo, la llamada filosofía del absurdo.

Origen y evolución

Con frecuencia se indican como origen del teatro del absurdo las corrientes de la filosofía y la literatura existencialistas como las practicaban, por ejemplo, Sartre y Camus en sus obras filosóficas y literarias. Sin embargo, desempeñan también un papel no poco importante en el pensamiento de los años 40 los cuentos acontecimientos bélicos de la época y, previo a ellos, el nihilismo nietzscheano, cuya influencia en las corrientes filosóficas modernas no se debe subestimar: «Los valores supremos se desvalorizan. Falta el objetivo. Falta la respuesta al ¿por qué?».

Baste mencionar los estudios clave de los años 40: *El mito de Sísifo* de Camus (1942) o *El ser y la Nada de Sartre* (1943) para darse cuenta del ambiente intelectual que se respiraba. Muerto Dios, el hombre está condenado a la libertad, que se convierte en pesada carga cotidiana de crear sus normas y coordenadas existenciales. Las obras literarias *El extranjero* (1942) o *Calígula* (1938) de Camus y sobre todo *La náusea* (1938) o *A puerta cerrada* (1944) de Sartre reflejan esta cosmovisión angustiada y desesperada.

Sin embargo, el teatro de Sartre y Camus aún no es el teatro del absurdo propiamente dicho aunque su mensaje es el de la falta de sentido y de la absurdidad de la existencia; son precursos desde el punto de vista temático pero no han alcanzado

aún la forma «absurda» que le darán los cultivadores del auténtico teatro del absurdo como E. Ionesco que inicia la veta con *La cantante calva* en 1950 o S. Beckett con *Esperando a Godot* en 1953; seguidos de la producción dramática de A. Adamov, H. Pinter, E. Albee, F. Arrabal, por citar algunos nombres de relieve.

Ello no significa que no haya habido antecedentes remotos o más cercanos de lo absurdo en el teatro, por lo menos anticipaciones parciales de procedimientos que luego se aprovechan en la elaboración del drama absurdo. En los frecuentes rasgos de comicidad que más se parecen al humor negro, los rasgos grotescos que observamos en este tipo de teatro parecen aflorar procedimientos de la comedia de Plauto, de la farsa medieval y de la *commedia dell'arte*. Inspiraciones más inmediatas se deben al dadaísmo y al surrealismo de Jarry, de Cocteau, Breton, Soupault o Aragon, que formaban en la época lo que se consideraba la vanguardia artística (Pavis: 1984, 3; Menemier: 1987, 14). En el ámbito español, los *Esperpentos* de Valle-Inclán anuncian ya los gestos del teatro del absurdo y *Tres sombreros de copa* de M. Mihura, escrito en 1932 y publicado en 1943, contiene recursos que lejanamente recuerdan el ambiente y la escritura del posterior teatro del absurdo.

Aspectos formales

El hecho de que los autores del teatro del absurdo caracterizaran su producción como «antiteatro» nos da ya una pista a la hora de intentar su definición. Esta actitud «anti» no solamente se entiende como una innovación radical dramático-teatral en el sentido de un desmontaje completo de las convenciones teatrales vigentes desde la propia intriga hasta el lenguaje, sino como oposición, como lucha contra absolutamente todas las normas éticas y estéticas establecidas. El teatro de lo absurdo no es un teatro de protesta en el sentido de un teatro comprometido con una ideología filosófica o política, es un teatro provocativo en el sentido más radical, dado que pone en tela de juicio la totalidad de las leyes y normas que rigen la realidad y la convivencia humana. En el fondo la actitud de protesta y de reivindicación resulta paradójica en una visión del

mundo que no admite sentido. En el fondo, la reacción lógica a lo absurdo sería la resignación y el silencio, dado que, por lógica, ni la rebelión tiene sentido. Ahora bien, parece que los autores del teatro del absurdo por lo menos descubrirían un sentido y una satisfacción en el espectacular descubrimiento de la falta de sentido; no les parecía fútil la ostentativa e insistente demostración de lo absurdo de la existencia. Curiosamente hay mucho de proselitismo en las estrategias de este teatro, actúa como si debiera convertir a los pocos ilusos que siguen creyendo en los valores y las normas convencionales. Y de hecho, estas normas y convenciones son imprescindibles para la estimación de lo absurdo, porque al fin y al cabo lo absurdo es absurdo respecto de lo racional.

Dadas las premisas que acabo de esbozar, la forma del teatro del absurdo debe ser forzosamente la anti-forma en el sentido de la abolición de toda convención dramática y existencial, porque se concibe como representación dramático-teatral de lo absurdo de la existencia. La manera más palpable de demostrarlo es la alienación radical. Ya no se trata de los efectos de alienación del teatro épico cuya finalidad era solo «despertar» al espectador, impedir la «hipnosis» ilusionista, ahora se trata de hacerle dudar de la realidad, de la vida y de sí mismo. La finalidad es el desarreglo completo: no hay historia dramática coherente, no hay espacio y tiempo verificables, no hay figuras con un comportamiento racional y reacciones previsibles, ni estructuras lingüísticas lógicas y concordes con las actuaciones de los hablantes. El teatro del absurdo es una pesadilla vertiginosa y grotesca, pero, eso sí, estratégicamente calculada.

La composición del teatro del absurdo es la acumulación inconexa de situaciones, unas veces, aglomeradas en mareante aceleración, otras, en monótona languidez. La predilección por los contrastes, las paradojas, las antítesis, la comicidad grotesca y amenazante es característica de este tipo de teatro. Hasta los mismos objetos se convierten en amenazas no obediendo a su naturaleza usual. Tal vez lo más chocante sea la total devaluación del lenguaje como portador de mensajes auténticos; deja de servir de medio de expresión y de comunicación humana para convertirse en un elemento perturbador y enigmático. Y lo más perturbador para el hombre es la carencia

de sentido del portador de sentido por antonomasia que es el lenguaje.

El tema

La temática de este teatro, cansinamente repetida en las variantes más diversas es precisamente la falta de sentido, lo absurdo; se plasma en situaciones concretas como la inutilidad de la espera de algún cambio en *Esperando a Godot*, la futilidad y el engaño de la convivencia cotidiana en *La cantante calva* y *Happy Days*, el tedio de las convenciones en *Las sillas*, la inutilidad del saber y del aprendizaje en *La lección*, lo absurdo del conformismo en *Los rinocerontes*, etc. etc.

La función

No extraña que el teatro del absurdo no haya podido cumplir su función primordial de sembrar la desconfianza en la racionalidad y se agotara ya en los años 60. Su mismo planteamiento es, por así decir, suicida (Esslin: 1966), porque es imposible seguir viviendo, trabajando y creando sin tener confianza en el mundo y en el hombre, si nada tiene sentido, si la vida es una lucha inútil y el fracaso inevitable. «Je me défendrai contre tout le monde (...) Je suis le dernier homme» proclama Bérenger, el protagonista de *Los rinocerontes* y alter ego de Ionesco. Es, sin embargo, llamativo y paradójico que, a pesar de todo, durante el efímero auge del teatro del absurdo, se produzca este afán de lucha, de defensa y de crear cuyo objetivo no puede ser otra cosa que la racionalidad y la felicidad que parecen ser innatos y difíciles de erradicar en el hombre.