

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL
DE LA RIOJA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO Y
ACCIÓN EN LOS ÁMBITOS DE LA EDUCACIÓN, LA COMUNICACIÓN, LOS DERECHOS Y LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS

TESIS DOCTORAL

**La construcción de la comicidad en la escritura dramática
contemporánea en Colombia. Estudios de caso.**

Memoria presentada por

Carlos García Ruiz

para optar al grado de Doctor
por la Universidad Internacional de La Rioja

Dirigida por los Doctores:

Dra. María Teresa Santa María Fernández y
Dr. Manuel Francisco Vieites García

Logroño, 2022

Nota al lector

Dado que en esta tesis se analizan varios textos dramáticos, que en su mayoría no han sido publicados y no están fácilmente disponibles para su revisión, hemos solicitado a los autores permiso para que se puedan consultar tales trabajos únicamente con fines académicos. Ofrecemos al lector un enlace a una carpeta en línea donde se pueden consultar estos textos en archivos PDF, tal y como los autores nos los hicieron llegar, junto a otros recursos audiovisuales que pueden ayudar a conocer mejor el trabajo de estos creadores. Esta carpeta en línea estará disponible en modo lector hasta el día dos de diciembre de 2022.

El enlace a la carpeta es:

<https://1drv.ms/u/s!Ag903AKz-RfigbdrZsX2hAkrJsEEiA?e=RVlyM>

RESUMEN

En el presente trabajo se propone un modelo de análisis de textos dramáticos que hace énfasis en el estudio del género cómico tomando como referencia la dramaturgia cómica contemporánea de Colombia. Para ello se realiza una breve revisión histórica del concepto de género y comedia como base conceptual. El enfoque de la investigación se centra así en la literatura dramática, sea de corte cómico u otro, considerando los aportes de la teoría e historia de la literatura, las visiones de la filosofía, la psicología y las ciencias sociales, en torno a la comedia, su evolución, historiografía y finalidades. Posteriormente, presentamos una propuesta para la lectura, análisis e interpretación de textos dramáticos que consta de dos partes, una primera de carácter general aplicable a cualquier texto, y una segunda más centrada en los elementos cómicos del texto, de la que se deriva un modelo de análisis. Este modelo se aplica a un grupo de diez textos cómicos escritos en Colombia en el siglo XXI considerados diferenciales y representativos del periodo elegido. Del desarrollo de ese análisis sistemático, se espera obtener, como resultado, las claves literarias, dramáticas y tendencias que informan sobre la escritura de comedia en el contexto del teatro colombiano más actual. Como resultado final se quiere aportar una propuesta de análisis de textos dramáticos genérica, que además pueda profundizar en las claves formales, estilísticas y de contenido de la comicidad, y mostrar algunos rumbos de la creación dramática y teatral colombiana en la actualidad. Con ello, este trabajo apuesta por una clara vocación educativa y didáctica, por su perspectiva aplicada a los territorios de la creación dramática, la dramaturgia y la dirección escénica, y por su dimensión historiográfica en tanto ayude a construir los relatos propios de la dramaturgia cómica colombiana reciente.

Palabras clave: drama, teatro, análisis literario, Colombia, humor, enseñanza.

ABSTRACT

The present work proposes a model of analysis of dramatic texts which emphasizes on the study of the comic genre, taking as a reference Colombia's contemporary comic drama. For this, a brief historical review of the concept of genre and comedy, as conceptual basis is carried out. The focus of this research is on dramatic literature, comic or otherwise, taking into consideration the contributions of the theory and history of literature, the visions of philosophy, psychology and social sciences, around comedy, its evolution, historiography and purposes. Subsequently, we present a proposal for the reading, analysis and interpretation of dramatic texts that consists of two parts, a first one, of a general nature applicable to any text, and a second, more focused on the comic elements of the text, from which a model of analysis is derived. This model is applied to a group of ten comic texts written in Colombia in the 21st century; texts which are considered differential and representative of the chosen period. As a result, from the development of this systematic analysis: the literary, dramaturgical keys and trends that inform comedy writing in the context of the most current Colombian theatre, are expected to be obtained. As a final result, this research aims to provide a generic approach for the analysis of dramatic texts, which can also expound on the formal, stylistic and content based keys of comedy, and to show some of the directions taken by Colombian dramatic and theatrical creation today. With this, this work is committed to a clear educational and didactic vocation, for its perspective applied to the territories of dramatic creation, dramaturgy and directing for stage, and for its historiographical dimension insofar as it helps to build the stories inherent to Colombia's own recent comic dramaturgy.

Keywords: drama, theatre, literary analysis, Colombia, humor, teaching.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Consideraciones generales	7
1.2 Marco teórico y conceptual	8
1.3 Revisión histórica	10
1.4 Objetivos y metodología del estudio	13
1.5 Consideraciones personales hacia este trabajo	14
2. MARCO TEÓRICO	16
2.1 Origen y definición de la palabra comedia	16
2.2 Otras definiciones de comedia.....	21
2.3 Aproximación al concepto de género literario	30
2.4 Los géneros en el periodo clásico.....	35
2.5 Los géneros en la Edad Media.....	39
2.6 Los géneros en el Renacimiento	42
2.7 Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.....	47
2.8 Los géneros en el periodo Neoclásico	49
2.9 Los géneros en el Romanticismo	52
2.10 Los géneros en el Siglo XX	56
2.11 La entrada al siglo XXI	63
3. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	68
4. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR TEXTOS DRAMÁTICOS	71
4.1 Presentación de la propuesta	71
4.2 Planteamiento del objeto de estudio	72
4.3 Alrededor del texto dramático como objeto de estudio	74
4.4 Una tipología de textos dramáticos.....	78
4.5 Planteamiento general del método de análisis de textos.....	85
4.6 Propuesta de análisis general del texto dramático	87
4.6.1 Datos Generales	87
4.6.2 El tema	89
4.6.2.1 Motivo	91
4.6.2.2 Fábula.....	92
4.6.2.3 Situación previa	94

4.6.2.4	Conflicto	95
4.6.2.5	Objetivo	96
4.6.3	La estructura.....	98
4.6.3.1	La fábula dramática	100
4.6.3.2	Los tres actos	101
4.6.3.4	El triángulo narrativo de Robert McKee	107
4.6.3.5	Divisiones formales	110
4.6.3.6	Acotaciones y diálogo	112
4.6.3.6.1	Acotaciones	113
4.6.3.6.2	Diálogo.....	116
4.6.3.7	Tiempo y espacio	123
4.6.3.7.1	Tiempo.....	125
4.6.3.7.2	Espacio	129
4.6.4	El estilo	133
4.6.4.1	Tipos de estilo	136
4.6.5	Los personajes.....	139
4.6.5.1	El personaje y el actor.....	142
4.6.5.2	Protagonista, antagonista, héroe.....	145
4.6.5.3	Modelos de personaje	150
4.6.5.4	Tipos de personaje según su funcionalidad.....	154
4.6.5.5	Otras formas de analizar personajes.....	156
4.6.5.5.1	El modelo actancial.....	156
4.6.5.5.2	Estudio cuadrimensional del personaje	159
4.6.5.5.3	El eneagrama	162
4.6.5.6	La crisis del personaje	166
4.6.6	El contexto	168
4.6.6.1	El contexto colombiano	176
4.6.6.1	El caso Jaime Garzón	180
4.6.7	El autor.....	182
4.6.7.1	El autor y el contexto	184
4.7	Propuesta de análisis de elementos cómicos en el texto dramático	186
4.7.1	Apuntes sobre la delimitación del campo referente a la comedia	186

4.7.2 Notas sobre las principales teorías de la comedia	189
4.7.2.1 Las teorías de la superioridad	190
4.7.2.2 Las teorías del alivio	192
4.7.2.3 Las teorías de la incongruencia	195
4.7.2.4 Otras teorías sobre el humor	196
4.7.3 Presentación de la propuesta	198
4.7.4 Género y subgénero cómico	199
4.7.4.1 La tragicomedia	201
4.7.4.2 Los subgéneros cómicos	202
4.7.4.3 El teatro cómico breve	204
4.7.4.4 El monólogo cómico	207
4.7.5 Estilo y tipo de comedia	213
4.7.6 Recursos cómicos	215
4.7.6.1 Recursos cómicos no lingüísticos	216
4.7.6.2 Recursos cómicos lingüísticos	233
4.7.7 El personaje cómico	254
5. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS SELECCIONADOS	264
5.1 <i>Veneno</i> (2012), de C. Cuervo	265
5.2 <i>El Dorado Colonizado</i> (2006), de C. Parada	277
5.3 <i>Ositos de Goma</i> (2013), de F. Botero	297
5.4 <i>Discretas Bestialidades</i> (2018), de S. Merchant	314
5.5 <i>Preámbulo para Hamlet</i> (2003), de M. Jurado	329
5.6 <i>No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo</i> (2012), de C. Mejía	344
5.7 <i>Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón</i> (2015), de V. Ochoa	363
5.8 <i>Las Botas del Tío Manuel</i> (2002), de P. Rojas	386
5.9 <i>Vaselina</i> (2013), de M. Márquez	407
5.10 <i>El Ensayo</i> (2016), de J. Velandia	429
6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	447
7. CONCLUSIONES	472
8. REFERENCIAS	477
9. APÉNDICE	495

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Consideraciones generales

El presente trabajo se ocupa de la comicidad en la escritura dramática colombiana del siglo XXI. En el rico repertorio dramático que se ha generado en Colombia en estos primeros años del siglo XXI, nos centraremos en los textos cuyo objetivo es provocar la risa entre el público de la obra en su representación, o entre los lectores de estos textos teatrales. Nuestro objetivo es explorar de una forma sistemática un número representativo de estas comedias escritas en el siglo XXI para determinar las tendencias y líneas de creación que se presentan en la dramaturgia cómica más actual en Colombia.

Estudiar la comedia y las razones que tiene la comicidad para hacer reír suele producir curiosidad y cierto misterio. ¿Qué mecanismo hace que una frase, personaje o situación resulten graciosos o risibles? ¿Por qué un gag funciona hoy para el público y mañana, bajo las mismas condiciones escénicas, no funciona en absoluto? ¿Cómo debe plantear un dramaturgo sus líneas de trabajo cuando decide escribir comedia? Partiendo de estas cuestiones iniciales que impulsan la investigación, debemos añadir que la comedia es quizá el género más importante en la historia de la literatura dramática, del teatro y del espectáculo en general, si nos atenemos a su presencia en la esfera pública y al consumo generalizado de este género en los diferentes medios. Fijándonos en su aspecto teatral, y según el estudio *A latent class model of theatre demand* (Grisolia y Willis, 2012), el género cómico aparece señalado como el preferido para dos de las tres tipologías sociales a las que hace referencia y estudia esta investigación: las que denomina público frecuente y público popular, el tercer segmento que sería el público intelectual no parece manifestar tanto interés por la comedia.

Por otro lado, la comedia en la dramaturgia en muchos casos responde a una adaptación continua al contexto y a la sociedad en la que se crea casi como una necesidad vital, pues de ella se nutre el autor para luego poder plasmar esa realidad en sus creaciones. En su constante evolución, la comedia no ha dejado de lado las situaciones y personajes tipo más clásicos, desde los tiempos de Aristófanes o Plauto; o incluso en los *Mimos* de Herodas que presentan un formato de entremés, muy similar a lo conocido popularmente hoy día como microteatro. Todos estos tipos de planteamiento dramático alrededor de lo cómico siguen aportando una línea de trabajo válida, teniendo en cuenta que una gran cualidad de la comedia es saber asimilar

cualquier nuevo aporte y aprovecharlo junto a los aportes más clásicos de una forma casi matemática. Por otro lado, las fuentes de la comicidad suelen caminar unidas a las preocupaciones del público o a la actualidad del contexto en el que se crea, ya sea como denuncia o como simple mimesis deformada de dicha realidad y, sobre todo, a la capacidad de autocrítica de cada sociedad plasmada en el punto de vista que el autor refleja en su trabajo. Esta evolución y adaptación constante al medio en el que se presenta lo cómico, que sirve de reflejo social e incluso chispa inicial creativa para la escritura cómica, necesita de un estudio sistemático que explique los recursos usados en cada época para entender cómo se construye la dramaturgia cómica en el momento histórico y social en el que se está produciendo.

1.2 Marco teórico y conceptual

Para componer una base conceptual junto a un marco teórico desde los que construir este estudio, es necesario revisar varias teorías sobre la comedia con el fin de estructurar y definir el género cómico. Para construir esta línea de trabajo, los enfoques de investigación deben partir de la misma literatura dramática, ya sea de corte cómico o dramático, pasando por los aportes de la filosofía, la psicología y las ciencias sociales alrededor de la definición de comedia y sus connotaciones. Partiremos del concepto aristotélico de tragedia y comedia como elementos enfrentados: “la tragedia es imitación de una acción seria, esforzada y completa” (Aristóteles, 1974, p. 145). Por otro lado, define la comedia como “imitación de personas de inferior calidad, pero no en toda la extensión el vicio, sino que lo risible es parte de lo feo” (pp. 141-142). Más tarde en el *Tractatus Coislinianus* (2002), manuscrito del siglo X, de autoría anónima y catalogado como un posible resumen del desaparecido segundo libro de la *Poética* aristotélica, leemos: “la comedia es imitación de una acción absurda e imperfecta” (p. 32); de alguna forma, se establece esta confrontación entre ambas formas dramáticas quizá casi desde su origen. Por lo tanto, es importante analizar el concepto de lo cómico en Aristóteles para entender cómo se han fundamentado otras teorías sobre la comedia desde entonces ya que, de alguna forma, es el primer filósofo que se ocupa del tema de una forma notable.

Siguiendo este camino, nos encontraremos con Cicerón, Hobbes, Tomas Moro, Lope de Vega, Kant, Schopenhauer, Baudelaire o Sigmund Freud entre otros autores que en algún momento han escrito sobre el tema cómico, estableciendo diferentes puntos de vista que poco a poco van sentando las bases del tema en cuestión hasta entrar en el siglo XX. Uno de los autores más destacados en este tramo será Henry Bergson que, con *La risa* (1900), desarrolla un trabajo

bastante extenso y concreto sobre el tema, considerado de referencia casi obligada para cualquier estudio alrededor de lo cómico. Entrando más a fondo en el siglo XX, Elder Olson se presenta como uno de los teóricos sobre la comedia más representativos. En *Teoría de la comedia* (1978), el autor sigue los postulados fijados por Aristóteles para analizar varios textos cómicos de dramaturgos reconocidos en diferentes épocas como Plauto, Shakespeare, Molière, Bernard Shaw o Ionesco, aunque deja sin estudiar el Siglo de Oro español. Más tarde, este hueco quedará relleno con el ensayo *La comedia española del Siglo de Oro* (Wardropper, 1978), incluido junto al trabajo de Olson en un volumen posterior. Con este añadido, se completa el trabajo de Olson analizando este periodo fundamental de la historia del teatro. En él unas veces Wardropper valida los conceptos defendidos por Olson, otras aportan nuevos puntos de vista frente a textos de Lope, Calderón o Cervantes, y en otras ocasiones discute la validez de sus planteamientos teniendo en cuenta las particularidades propias de la creación teatral española en dicha época.

Sin embargo, además de analizar el texto dramático y sus alcances, necesitamos entender por qué un dramaturgo elige la comedia como vehículo para plantear en escena sus ideas, por qué escoge ciertos temas que suelen enlazar en mayor o menor medida con el contexto social y político en el que se mueve o, simplemente, cómo lleva su forma de ver el mundo a cada creación. Para encontrar estas respuestas, debemos ampliar el campo de consulta hacia aspectos más sociológicos que apuestan por una definición de la comedia más cercana a impulsos vitales relacionados con el sexo, cultura, religión o situación económica de cada autor o comediante. En este sentido, Peter Berger profundiza alrededor de la dimensión cómica en la experiencia humana en *Risa Redentora* (1999) y especialmente interesantes son sus reflexiones sobre el concepto “parcelas finitas de significado” (p. 37). En palabras del autor “lo cómico conjura un mundo separado diferente de la realidad ordinaria (...) se experimenta como la percepción de una dimensión de la realidad que en otros momentos permanece oculta” (p. 42). Se plantea el concepto de lo cómico como algo fugaz que se escapa entre los dedos y debemos asir con fuerza, esta idea puede resultar muy atractiva a la hora de clasificar y definir algunos de los impulsos que aparecen en los autores a estudiar y les empujan a escribir obras de género cómico.

Posteriormente, a la hora de buscar las claves concretas de cada texto estudiado, es obligado referenciar trabajos más actuales de investigadores españoles y colombianos que quizá se insertan mejor en la contemporaneidad de las obras elegidas. Desde España, en el XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por José Romera Castillo, se analizaron algunas obras de teatro

representativas del género cómico en España en el siglo XXI en cuyas actas se apunta hacia la mezcla de lo trágico y lo cómico como elemento recurrente. Aspecto este que será vital más adelante al analizar las obras de referencia en este estudio sobre la dramaturgia cómica en Colombia, dada la situación política y social del país sudamericano en el periodo elegido para este trabajo. También García Barrientos, investigador del CSIC, como coordinador de la colección *Análisis de la Dramaturgia Española Actual*, dedica un volumen a Colombia entre otros dedicados a España, Cuba, Argentina y Venezuela, donde algunos de los autores presentes en este trabajo también aportan textos que son analizados desde un ángulo más literario y escénico a partir de un modelo creado por el autor.

Revisando el caso concreto de Colombia donde centraremos la investigación, resulta importante el trabajo de varios investigadores del teatro colombiano como Carlos José Reyes (2015), en el que ahonda sobre la profunda relación entre las artes escénicas y el conflicto del país en tres tomos divididos en diferentes etapas históricas. También serán interesantes las aportaciones de Víctor Viviecas (2007) que refleja la variedad de formas escénicas y modalidades presentes en el teatro colombiano actual donde hay una fuerte tendencia hacia los planteamientos postdramáticos defendidos por Lehmann (2015). Y desde el ángulo más historicista, Marina Lamus (2000), realiza una importante revisión histórica de la dramaturgia colombiana donde se clasifican todas las tendencias dramáticas existentes hasta el momento en las que encajan algunos de los textos que se analizarán.

1.3 Revisión histórica

En paralelo al estudio teórico y conceptual sobre la comedia, es obligado hacer una revisión histórica del hecho cómico en el teatro y como llega hasta el siglo XXI en que centramos la investigación. La intención de este apartado es intentar definir cómo ha llegado la comicidad teatral hasta nosotros para entender sus claves y su influencia en los autores y textos estudiados. Este recorrido nace con Aristófanes y Menandro en Grecia que plantean las bases de los personajes de carácter cómico, y continúa con Plauto o Terencio como autores de referencia en Roma, en cuyo teatro se diferencian claramente varios tipos de comedia (*palliata*, *togata*, *atellana* y *mimo*, entre otras posibilidades menores) que han servido de base para muchas formas cómicas hasta la actualidad. En la Edad Media aparecen la juglaría, la farsa, el bufón y sus variaciones, o diferentes fiestas populares de corte cómico. Más adelante se hablará de la “locura medieval” como gran concepto que aglutine muchos de estos aspectos, teniendo en cuenta que

dicho término está más cerca del significado de necio o idiota, que el referido a un trastorno mental. Elementos recurrentes en la posterior creación teatral serán la comedia del arte italiana, que asienta un buen grupo de estereotipos cómicos con muchas posibilidades dramáticas a día de hoy, y Lope de Rueda en España con sus dramaturgias cómicas, muchas de ellas revisiones y adaptaciones de obras ya existentes, como puerta de entrada e influencia definitiva para el Siglo de Oro. A partir de aquí son fundamentales los entremeses de Cervantes o las mojigangas y comedias burlescas que asientan toda la tradición cómica española.

Sobre todo destaca Lope de Vega, que además de sus dramaturgias cómicas escribe *El arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo* (1609), entendiéndose en este texto la palabra “comedia” como pieza teatral sea del género que sea, sobre lo que recalca Wardropper: “en la historia española, la palabra comedia ha sido fuente de confusiones” (Wardropper B.W., 1978, p. 188). Lope apunta aquí los cánones que regirán durante mucho tiempo en la dramaturgia, ya sea cómica o trágica, incluso hasta hoy mismo con reflejos en textos actuales e incluso en producciones audiovisuales. Casi en paralelo a Lope, Shakespeare y Molière construyen una dramaturgia rica en situaciones cómicas donde junto a los personajes bien definidos, el uso del lenguaje ajustado con gran ingenio permite momentos que llevarán la comedia a niveles de perfección formal muy altos. En este momento es necesario volver la mirada hacia territorio de Colombia donde se centrará este estudio, conocido como Reino de Nueva Granada en aquel momento colonial, donde se registra la primera obra dramática escrita en territorio colombiano por un autor oriundo de aquellas tierras. El joven dramaturgo es Fernando Fernández de Valenzuela, que con no más de catorce años en 1629 escribió el entremés titulado *Laurea Crítica*, que no deja de ser importante para nuestro tema ya que toca el género cómico, e incluso se cree pudo llegar a estrenarse en territorio español.

Volviendo hacia el recorrido por la dramaturgia cómica española en el Neoclásico, destaca Fernández de Moratín que presenta comedias de salón, o Ramón de la Cruz que reivindica la tradición cómica áurea mientras busca nuevas formas que dejen atrás la estela del Siglo de Oro. Al entrar en el periodo romántico, el teatro cómico se acerca a los gustos del realismo burgués, estableciéndose en muchos casos como un producto acomodado cercano al teatro culto, mientras al tiempo existe una fuerte corriente dramática popular y cómica; en este caso Bretón de los Herreros aparece como un autor cómico que “se le puede tildar de antirromántico, pero sólo desde el romanticismo” (Besó, 2004, párr. 19). En paralelo a todo esto, en Colombia la producción teatral seguirá las formas que llegan de España, en mejor o peor

medida, donde entre diferentes autores y propuestas destacará en el siglo XIX el controvertido autor Luis Vargas Tejada, especialmente con su obra *Las Convulsiones*.

Con el siglo XX y la irrupción de las vanguardias, la comedia teatral se mantiene por un lado anclada al Realismo y al teatro burgués, y por otro sigue las nuevas corrientes impuestas por la vanguardia. Por ejemplo, Alfred Jarry saca mucho partido a las posibilidades cómicas en *Ubú Rey*, donde mezcla estilos cómicos cercanos a la farsa en una obra casi de ambiente grotesco. Después de guerra civil española, Miguel Mihura escribe un teatro con gusto por el enredo que refleja cierto desencanto social y con ciertos toques del absurdo, ya iniciados por Arniches y Muñoz Seca, que tras la segunda guerra mundial cuajará de una forma más consistente con el teatro existencialista, o del absurdo, en los trabajos de Ionesco, Beckett o Arrabal; en los que hay un reflejo directo de la época y el contexto vivencial de los autores.

En este momento en el que este breve repaso histórico se va acercando en paralelo al objetivo del trabajo, es necesario recuperar la revisión sobre el teatro cómico colombiano donde en la primera mitad siglo XX destacan dos autores teatrales como Carlos Emilio Campos “Campitos” y Luis Enrique Osorio. Ambos representativos de dos grandes corrientes cómicas que coexisten alrededor de la comicidad: “Campitos” destacó sobre todo como actor, pero también como escritor de revistas populares, parodias políticas, comedias de enredo y otros formatos similares; por otro lado, Luis Enrique Osorio es la imagen del autor más formal, dedicado, pedagogo y agitador cultural de la escena teatral colombiana que cultivó grandes éxitos y pudo estrenar internacionalmente. A partir de los años sesenta se produce una escisión temática y formal con las corrientes dramáticas que llegaban de España, quizá provocado por motivos ideológicos, de la mano de dos dramaturgos colombianos que serán decisivos para las generaciones venideras donde se insertan los autores a estudiar en este trabajo: Santiago García y Enrique Buenaventura. Ambos autores y directores, trabajando en muchos casos desde la técnica de la creación colectiva con sus compañías y tocando indistintamente la comedia y el drama, abren las puertas de la nueva dramaturgia y teatro colombiano del siglo XX hacia los autores de la época en la que se centrará esta investigación, entre los que destacan: Fabio Rubiano, Carolina Vivas, Felipe Botero, Santiago Merchant, Varónica Ochoa, Primo Rojas, Pedro Miguel Rozo, Tania Cárdenas, Carolina Mejía, Mario Jurado, Carlos Parada, Carolina Cuervo, Erik Leyton, Johan Velandia o Martha Márquez, entre otros dramaturgos que en estos primeros años del siglo XXI permanecen activos.

1.4 Objetivos y metodología del estudio

La investigación se centra en el estudio de un grupo de obras de teatro cómicas de referencia escritas o estrenadas en Colombia en el siglo XXI. Para ello, haremos una primera selección y estudio de alrededor de veinticinco textos para posteriormente concretar nuestra propuesta de análisis más exhaustiva sobre diez de ellos que sean diferenciales y representativos del periodo elegido. Estos textos pueden estar editados o no, pues no toda la producción escénica se publica. En la investigación se procederá a un análisis sistemático, según un modelo que avanzaremos más adelante, de los textos elegidos, de las circunstancias y el método seguido por cada autor para escribirlas, junto a un estudio del contexto teatral donde se insertan, para obtener como resultado las claves literarias y dramáticas que informan sobre la escritura de comedia en el teatro actual colombiano.

Hay que tener en cuenta que la comicidad se construye con un conjunto de recursos de carácter formal, estilístico, semántico y pragmático que en una acertada combinación permiten alcanzar su objetivo último, que no es otro que la risa del espectador, sea distendida o esté marcada por una conciencia crítica. Con la finalidad de sistematizar ese proceso de construcción nos planteamos:

1. Proponer un método de análisis de textos dramáticos genérico.
2. Establecer un método de análisis e identificación de los aspectos cómicos del texto.
3. Aplicar este método a un grupo de textos representativos de la creación dramática cómica colombiana identificando los principales recursos cómicos utilizados por los autores.
4. Plantear resultados relacionándolo con el contexto político y social del país.

Cabe destacar que, en algunos casos, además de la interpretación del texto dramático, se podrá contrastar con la información que pueda aportar la representación escénica de la obra seleccionada, ya que podrá ser una opción de trabajo válida aprovechando la oportunidad de asistir a dichas representaciones escénicas. Resulta relevante resaltar el peso de la situación social y política actual en el país, que a veces aparece reflejado en muchos de estos textos de diferentes formas, más o menos directas, según la intención crítica que presente el autor. Es importante recordar que en septiembre de 2016 el gobierno colombiano firmó un acuerdo de paz con las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), dando final a un conflicto interno de medio siglo con el principal grupo guerrillero del país y el más antiguo de América

Latina. Este aspecto es crucial, ya que todos los autores seleccionados han generado sus obras en el siglo XXI y en paralelo a los últimos años de este conflicto, por lo que los reflejos de la situación política y social del país estarán muy presentes. La restante metodología que se usará para completar el estudio, además del análisis directo sobre los textos teatrales, estará acompañada por varias entrevistas con los autores elegidos. Con estas charlas se recogerán diferentes impresiones para complementar y apuntalar de una forma más precisa las conclusiones obtenidas del análisis literario directo. En muchos casos la práctica escénica del teatro, especialmente hablando de comedia, genera un conocimiento y unas habilidades entre los ejecutantes del mismo difícilmente explicables desde el ámbito más dramaturgico y textual, que es el principal elemento de este trabajo, por lo que es posible que en algunos casos haya que tener en cuenta la puesta en escena de algún texto seleccionados para obtener una visión más global del hecho cómico estudiado. Igualmente, es necesario apuntar que en algunos casos los materiales iniciales desde donde parte el autor para generar un texto dramático aparecen alejados de lo puramente literario; en especial en la comedia donde el entorno inmediato, el trabajo y habilidades de los actores, o la agilidad creativa de los procesos de ensayo y montaje puede determinar la orientación final del texto.

Con esta investigación nos proponemos sistematizar las claves de la comicidad en la dramaturgia colombiana más contemporánea, además de sus tipologías y estilos, partiendo del análisis de una serie de textos seleccionados. Como resultado final esperamos poder aportar una propuesta de análisis de textos dramáticos genérica que además pueda profundizar en las claves formales, estilísticas y de contenido de la comicidad. Con todo ello, esperamos que nuestro trabajo sea útil a nivel educativo y didáctico, pero también que pueda ser útil para el profesional del teatro a la hora de abordar un trabajo de escritura o puramente escénico.

1.5 Consideraciones personales hacia este trabajo

En este último apartado queremos añadir que desde hace tiempo nuestra producción literaria y teatral se inclina más hacia lo cómico. Todas las preguntas que han empujado esta investigación, están presentes de forma indirecta desde hace años en la mayor parte de los trabajos literarios, creativos o escénicos en los que hemos colaborado. Lo cómico se muestra para el desconocedor de los procesos creativos como un hecho poco valorado y de fácil elaboración, en hemos podido comprobar que escribir o hacer comedia es un trabajo arduo y a veces poco considerado. Por otra parte, siempre ha existido esa “indiferencia académica ante lo

festivo, ese tradicional apego de los eruditos a todo lo *serio* que haya en el arte” (Wardropper,1978, p. 189), y aun siendo conscientes de que la comicidad es fruto de múltiples trabajos y atención investigativa, cualquier aporte que pueda dignificar y dar valor a la creación alrededor de lo cómico, siempre serán cuestiones que cuentan con una impronta más personal desde este trabajo y que de alguna forma impulsan nuestra labor.

Por otra parte, al elegir para esta investigación la creación dramática de un país como Colombia, que ha sido nuestro país de adopción desde hace años, quisieramos aportar soluciones a estas cuestiones alrededor de la dramaturgia y el teatro desde el lugar donde ahora desarrollamos nuestra labor profesional. Espero también que los resultados de esta labor sean interpretados como respuestas para el momento histórico y social tan importante que está viviendo este país, donde se está intentando salir de un grave conflicto interno arrastrado por décadas cuyas ramificaciones han contaminado a todas y cada una de las instancias sociales imaginables. Ahondando en este punto, la visión que pueda aportar este trabajo frente a la cuestión dramaturgica a la hora de dar respuestas, dadas las características del mismo y las bases humanas y materiales desde donde está planteado, se intentará presentar sin posibles prejuicios frente al contexto en el que se desarrolla el estudio. En este aspecto, la perspectiva actual de la dramaturgia cómica colombiana y el estudio de los recursos usados por los autores en su creación dramática, podría aportar un nuevo punto de vista a la exploración en la que obligatoriamente está inmerso actualmente el teatro en Colombia. Esa búsqueda creativa, que podría definir el hecho teatral universal en sí mismo, no es otra que intentar reflejar sobre los escenarios a una sociedad tan compleja, golpeada y al mismo tiempo vital como es la sociedad colombiana.

Desde un ángulo mucho más personal y privado, debemos reconocer y agradecer a muchas personas e instituciones que han confiado, apoyado e implusado esta labor. En primer lugar a la Universidad El Bosque: a sus directivas, comunidad académica, estudiantes y en especial a todos los compañeros y compañeras del Programa de Arte Dramático, que han colaborado de diferentes formas con este trabajo y siempre nos han dado su apoyo desde la paciencia y la comprensión. Igualmente agradecemos a la UNIR por la confianza y la oportunidad de realizar este proyecto junto a un equipo docente tan maravilloso, quizá de otra forma no hubiese sido posible. Aquí debemos nombrar a los asesores de tesis que nos han acompañado en el camino: la Dra. Maria Teresa Santa María y el Dr. Manuel Francisco Vieites, ellos son los propietarios de una parte del trabajo, por eso *somos* varios escribiendo. Es justo dar las gracias

a los autores que donaron sus textos y a los *teatros* colombianos que nos ayudaron, esperamos que este trabajo haga justicia al gran movimiento teatral que hay en Colombia. Cabe también destacar a todos los amigos y amigas que desde España y Colombia, u otras partes del mundo, nos han animado de forma incansable, son los que realmente se alegran de que los proyectos lleguen a buen puerto: sabemos muy bien quienes sois. Agradecemos la paciencia infinita de nuestros buenos compañeros Tito, Mateo y Robin que han seguido muy de cerca la elaboración de esta tesis, sin ellos todo hubiese sido más cuesta arriba. No podemos olvidar las cosas del corazón, que también tienen su cabida en este proceso, habéis sido balsas de aceite en la ruta. Finalmente la familia, los que están y los que ya no están: Luis, Vanessa, Jon, Paula, Cristina, Araceli, Elena, Ángel... Porque aunque haya diez mil kilómetros de distancia, que a veces duele, de vez en cuando os asomais entre líneas. Y gracias papá y mamá por esa constancia testaruda en la educación, aunque fuese difícil, gracias por todos los sacrificios, que sabemos que fueron muchos, gracias por darnos esa libertad de elección vital que nos ha permitido volar y ser quienes somos.

Dedico este trabajo a mi hermano David, que se fue el día uno de abril de 2022. Gracias David, en los últimos días que hablé contigo finalmente aprendí a vivir.

2. MARCO TEÓRICO

Desarrollamos en este apartado una exposición de aquellos conceptos fundamentales sobre los que apoyaremos nuestra investigación y que nos servirán de soporte y para ubicar el trabajo en el campo al que apuntamos. Para ello planteamos diversas ideas y reflexiones alrededor del concepto de comedia y exponemos un planteamiento historiográfico de la evolución de los género literarios, haciendo énfasis puntualmente en el género cómico, para posteriormente poder interpretar los textos de este género que se analizarán.

2.1 Origen y definición de la palabra comedia

Para intentar definir la palabra comedia y comprender su alcance, aun a pesar de la complejidad que implica consensuar una definición compartida, dada la gran variedad de propuestas que se han formulado, revisaremos las aportaciones de autores que por su relevancia permiten establecer un punto de partida desde el que continuar nuestro trabajo.

La palabra *comedia* es un sustantivo femenino que deriva del latín *comoedia*, y a su vez este término proviene del griego *kōmōidía*, “fiesta con cantos y bailes” (Corominas y Pascual, 1980, p. 156). Del latín evolucionó al latín medieval bajo la forma final de *comedia*:

En las fiestas de homenaje al dios griego del vino, Dionisos, llamadas komos, solían presentarse grupos de cantores (en griego aoidós ‘aeda’, ‘cantor’, del verbo áoidiein ‘cantar’) que entonaban canciones burlescas o de sátira política. Con el tiempo, estos cantantes -que a partir de cierta época fueron llamados komoidós- representaban breves piezas teatrales, generalmente de tono cómico o poesías satíricas, que se llamaron komoidía, palabra que pasó al latín como *comoedia* y de éste, al latín medieval bajo la forma de *comedia*. (Soca, 2004)

Esta explicación es hoy la teoría más aceptada sobre el origen de la palabra *comedia*. En este primer acercamiento a los orígenes de la *comedia* como término, observamos ya su temprana vinculación con aspectos musicales, burlescos, y con la crítica sociopolítica, aspectos estos que serán constantes a lo largo de la historia en las diversas formas cómicas reconocidas y para muchos de los géneros cómicos que se desarrollen. También, mucho más adelante, serán referenciales en el momento de clasificar los recursos cómicos usados por los dramaturgos colombianos en los textos que se analicen.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*², para la palabra *comedia*, aparecen seis acepciones:

1. f. Pieza teatral en cuya acción suelen predominar los aspectos placenteros, festivos o humorísticos, con desenlace casi siempre feliz.
2. f. Obra dramática de cualquier género.
3. f. Género cómico. Tal escritor, o actor, sobresale más en la *comedia* que en el drama.
4. f. Suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa.
5. f. Farsa o fingimiento.
6. f. desus. teatro (edificio o lugar para representaciones escénicas). Esta noche iré a la *comedia*. (DRAE, 2021)

En la primera opción, donde se desarrolla un significado más generalista acerca de lo que solemos entender por *comedia*, se opta por conceptos más afables como vehículos para asentar la idea de lo cómico: placentero, festivo, humorístico y feliz. Esta selección de adjetivos apuesta por un tipo de *comedia* más amable que dejaría fuera de juego a la ironía, la sátira, el sarcasmo, la crítica burlesca y a toda la variedad de tipologías cómicas cuyo objetivo es poner en evidencia a alguien, o alguna institución en concreto, partiendo su construcción cómica desde una posición

² Todas las búsquedas en el *Diccionario de la Real Academia Española*, que nombraremos como *DRAE*, se han realizado en su web <https://dle.rae.es>, sobre su 23 edición, (versión 23.5 en línea) actualización del año 2021.

social, contextual o ideológica. Más adelante, a la hora de clasificar tipologías cómicas, se verá que todo este abanico de posibilidades más críticas de la comedia puede estar mucho más presente a la hora de hacer comedia que otras opciones más amables y empáticas con la audiencia o el lector.

En la segunda acepción donde se define a la *comedia* como “obra dramática de cualquier género”, puede enlazar con la sexta acepción como “edificio o lugar para representaciones escénicas”. Esto ha sucedido por ejemplo en el Siglo de Oro Español, donde se llamó “comedia” a cualquier texto teatral o representación que se realizara, por lo que este uso de la palabra ha generado muchas confusiones, “los intentos quedaron fijados a final de la década de los 80, denominándose comedia a todo lo que se escribía para los teatros, fueran tragedias, dramas o tragicomedias” (Oliva y Torres, 1997, p. 203). Cabe recordar también el apelativo “corral de comedias” como teatro o espacio donde se representaban estas obras, fuesen del género que fuesen. Aunque no solo en España sucedía esto, en Francia se puede decir *allons á la comédie ce soir*, sabiendo que la obra elegida para ver es una tragedia, y también existe *La Comédie Francaise*, donde se presentan obras trágicas o cómicas indistintamente. En el caso del alemán, *Komódie* también puede hacer alusión a cualquier tipo de obra de teatro entendido como representación. En inglés no sucede esa ambigüedad respecto del lugar de representación o de los textos ya que se usa la palabra *play* referida a la obra escrita o representada: *Shakespeare’s plays*, o *theatre play*. Aunque un *comedian* puede ser un actor que ejecuta una obra cómica, o no necesariamente cómica. Es destacable señalar que en inglés se usa *play* para referirse a diferentes ámbitos o áreas de lo teatral; ya sean obras, dramaturgias, interpretaciones o representaciones. Teniendo en cuenta que el significado más usual de *play* es jugar, podemos considerar esta palabra usada en inglés cercana a la diversión y a la recreación, un concepto que de alguna forma también podría estar próximo a la primera definición de la comedia como “aspecto placentero, festivo o humorístico”.

En la tercera acepción, donde se define a la comedia como un género en sí mismo, podríamos señalar el hecho de que la Real Academia elija el “drama” en su ejemplo como espejo de la definición y no la *tragedia* como sería más conveniente ateniéndonos a la mayoría de clasificaciones de géneros.

Si bien en la mayor parte de las lenguas europeas el término griego drama (acción) designa la obra teatral o dramática en su sentido más amplio, en francés sólo se utiliza

para cualificar un género particular: el drama burgués (en el siglo XVIII) y más tarde (en el siglo XIX) el drama romántico y lírico. (Pavis, 2011, p. 143)

Incluso desde Aristóteles la tragedia y la comedia aparecen como géneros mayores, especialmente dentro del ámbito dramático. Aunque este aspecto alrededor de la comedia y la tragedia en Aristóteles, así como la clasificación tanto de géneros literarios como de géneros dramáticos en concreto, se tratarán un poco más adelante despejando posibles dudas y centrándonos mucho más en los géneros cómicos. Para el caso concreto de los géneros cómicos en teatro nos apoyaremos en trabajos como el de Miguel Medina *Los géneros dramáticos* (2008), o *Ensayo general sobre lo cómico* (2002), de Alfonso Sastre.

Sobre la cuarta acepción poco se podría discutir e incluir en este trabajo, ya que hace alusión de forma acertada a la parte más social y rutinaria de la comedia con textos creados para hacer reír, incluso en una visión sarcástica, pues parten de los lugares comunes risibles o de lo cotidiano risible, y eso es así ya desde los mimiambos de Herodas. Quizá esta definición busca humanizar la comedia colocándola dentro del espacio social como algo normal y casi necesario. Esta reflexión nos lleva a entroncar con la tradición cómica que emparenta a lo popular y cotidiano con la comedia más que con la tragedia, entendiéndolo también como una fuente fundamental de la mayoría de sus referentes. Por otro lado, e igualmente en la definición de *tragedia*, la Real Academia de la Lengua también contiene una acepción referida a este espacio más social y rutinario alrededor de esta palabra.

En la quinta definición, “farsa o fingimiento”, aparece un eco de Aristóteles cuando define la comedia como una “imitación de personas de inferior calidad” (Aristóteles, 1974, p. 141) al hablar del fingimiento, ya que todo fingimiento lleva implícito una simulación y un intento de engaño. Al utilizar “farsa” como concepto principal de la definición, estamos apelando a lo satírico, el engaño y lo grotesco como una de las vías de lo cómico. De nuevo, en esta definición encontramos una idea de lo cómico como algo inferior y deformado, concepto que también se encuentra casi desde Platón y Aristóteles, aunque tuvieran diferentes opiniones sobre el teatro ya que Platón aborrecía el teatro en tanto Aristóteles actuaba como un *theorós* o un observador de la realidad,. Incluso Pavis en dice: “tradicionalmente se la ha definido (a la comedia) por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: sus personajes son de condición

modesta, su desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador³ (Pavis, 1980, p. 68)”, lo que de alguna forma entronca con esta idea desarrollada por Platón y Aristóteles desde dos ángulos diferentes en épocas muy diferentes, que colocan a la comedia en un escalón más bajo frente a otros géneros.

En este punto, creemos necesario incluir algunos comentarios sobre la definición de *tragedia* desde algunos ángulos similares a los expuestos ya que, de forma repetida vemos que en las definiciones de comedia aparecen referencias a la tragedia y casi siempre como contraposición comparativa.

La palabra *tragedia* proviene del latín *tragoedia*, y este del griego *tragoidia*, “canto o drama heroico” (Corominas y Pascual, 1980, p. 584). La palabra está compuesta por *trágos*, “macho cabrío”; y por *aéido*, “yo canto”; haciendo referencia al papel que desempeñaba este animal en las fiestas donde se cantaban tragedias. Según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, la palabra *tragedia* se define de la siguiente forma:

1. f. En la Grecia antigua, género teatral en verso que, con ayuda de un coro y varios actores, desarrolla temas de la antigua épica centrados en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al espanto.
2. f. Obra dramática en la que predominan algunos de los caracteres de la antigua tragedia.
3. f. Obra de cualquier género literario o artístico en la que predominan rasgos propios de la tragedia.
4. f. Género trágico.
5. f. Situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas. La inundación supuso una gran tragedia. (*DRAE*, 2021)

De esta definición, y respecto a su comparación con la comedia, es destacable la última idea que deja la primera acepción: “que mueve a la compasión o al espanto”. Frente a la definición de comedia, donde en la idea final de la definición paralela a esta se especifica “con desenlace casi siempre feliz”; para la misma idea final en la definición de tragedia, la Academia opta por un concepto casi catárquico siguiendo de nuevo la estela aristotélica cuando en la *Poética* se dice que la tragedia lleva a la “purgación” de ciertos padecimientos entre el público y por lo tanto a una purificación emocional. En este punto, casi podríamos reunir los conceptos de felicidad y

³ Patrice Pavis escribe esta frase en la versión de 1980 del Diccionario del Teatro. Este comentario, que alude a la tragedia como “hermana mayor” de la comedia, no aparece en la versión de 1996 ni sucesivas. Quizá Pavis reflexionó sobre la posible confusión alrededor de esta afirmación y en sucesivas ediciones colocó a la comedia a la misma altura familiar que la tragedia.

catarsis en el mismo conjunto de efectos producidos por ambos géneros que provocan algún tipo de bienestar emocional. La diferencia es que para la tragedia en su definición queda casi especificado este bienestar emocional, mientras que para la comedia no queda tan claramente apuntada esta relación, aunque implícitamente aparezca en el fondo de la definición.

2.2 Otras definiciones de comedia

Recogemos en este apartado algunas definiciones y puntos de vista sobre la comedia dadas por autores relacionados con la literatura dramática y las artes escénicas.

Los primeros autores de los que se tiene referencia y que se ocupan de plantear el concepto de comedia son Platón y Aristóteles. Platón, se acerca al concepto de comedia definiendo lo ridículo en su diálogo *Filebo*, donde plantea los pros y contras de una vida dedicada al placer frente a otra dedicada a la inteligencia. En este diálogo, se expone que no seguir el mandato délfico de “conocerse a sí mismo” es lo que llega a constituir lo ridículo. Es decir, que lo que provoca la risa es la presunción de algunos por creerse más ricos, más bellos, o más virtuosos; podríamos intuir que Platón expone un posible ángulo *degradante* de lo cómico. Quizá Platón es el primer autor que concibe lo cómico como una forma de ataque u hostilidad, de la misma forma que harán otros autores más adelante, como Bergson (1900) que entiende la comedia como una especie de castigo social para algunos individuos.

Aristóteles trata el tema de la comedia en su libro *Poética*. La definición que da de comedia se confronta directamente con la definición de tragedia, ambos conceptos estarán siempre presentes y enfrentados en diversos momentos de la obra.

La comedia es la imitación de personas de inferior calidad, pero no de cualquier vicio, sino de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto o una fealdad sin dolor ni prejuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor”. (Aristóteles, 2011, p. 42-43)

Según Aristóteles, la comedia es una imitación, una mimesis de ciertos personajes de la realidad que pertenecen al grupo de lo “feo”, lo cual es “risible” o provoca risa, cosa que es un defecto, planteado desde un ángulo casi social. De alguna forma, Aristóteles presenta lo cómico desde el punto de vista del golpe, la caída y la desgracia ajena como el origen de un tipo de experiencia cómica casi primaria. No obstante, aparta el dolor de la comedia, quizá no porque no asuma o no sepa que la comedia puede infringir algún tipo de dolor, sino porque, al igual que Platón, no está de acuerdo con esta posibilidad.

Aristóteles desacredita expresamente la poesía cómica más agresiva, la invectiva (el ψόγος), que tiene un blanco particular, pero rescata y acepta lo cómico (τὸ γελοῖον). El filósofo argumenta que la poesía apunta a lo general, a crear caracteres universales, no a lo particular, como es el caso del ψόγος, que ejerce su burla contra individuos concretos. (Schere, 2017, p. 215)

La segunda parte de la *Poética*, que trataba de forma más extensa el tema de la comedia, se perdió a lo largo de la historia; tema este que aparece como eje fundamental en la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*. Según lo planteado por Eco en su novela ambientada en el año 1327, una copia de la segunda parte de la *Poética* permanece escondida en una laberíntica biblioteca de una abadía benedictina del norte de Italia, la búsqueda de este libro por parte de Guillermo de Baskerville, mientras intenta aclarar una serie de crímenes en un entorno donde las diferencias entre franciscanos y benedictinos hacen parte del contexto, son las líneas maestras de la trama que presenta la novela.

No obstante, cabe destacar que se conserva un breve texto del siglo X titulado *Tractatus Coislinianus*, del que no se conoce exactamente el autor, y del que algunos investigadores sugieren puedan ser notas recopiladas alrededor de la supuesta y famosa segunda parte perdida de la *Poética*. Además de posibles modificaciones por las traducciones y otros aportes menores a lo largo del tiempo, la posibilidad autoral más comentada es que el autor sea Teofrasto, discípulo aventajado de Aristóteles y su posible sucesor al frente de la escuela peripatética. Este texto, que parece más un grupo de notas rápidas y apuntes o resumen de algo mayor, plantea que la comedia provoca placer y, muy similar a la tragedia, esto lleva a “la purgación de las emociones”.

La comedia es una imitación de una acción que es absurda e imperfecta, de suficiente extensión, (en un lenguaje bello), los diferentes tipos (de embellecimiento) se hallan por separado en las (diversas) partes (de la obra); (presentados directamente) por las personas que actúan, y no (dados) por la narración; a través del placer y la risa se produce la purgación de las emociones. Se ríe de su madre. (Anónimo, 2002, p. 32)

No sabemos si este extraño texto tiene relación o no con la segunda parte de la *Poética*, varios autores defienden esta opción y otros se muestran en contra. Y decimos “extraño texto” porque contiene frases que llaman la atención como por ejemplo decir que sobre la tragedia “Siente pena por su madre”, o sobre la comedia “Se ríe de su madre”. Quizá estas dos frases están colocadas como supuestos ejemplos para la definición que previamente expone el texto. Como sea, el *Tractatus Coislinianus* es un texto que presentamos como una posibilidad de relación con el trabajo de Aristóteles.

Ya en el mundo contemporáneo Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, habla en primer lugar de la acepción de la palabra *comedia* en su sentido arcaizante como “cualquier obra teatral independientemente del género” (Pavis, 2011, p. 72) referido al teatro francés, aunque esta afirmación también enlaza con el Siglo de Oro Español donde toda obra teatral escrita es conocida como comedia. Más adelante, Pavis, estructura su exposición en tres partes: orígenes, obra cómica y secuencia mínima de la comedia. En la primera parte reflexiona sobre el origen de la comedia desde Aristóteles como “imitación de hombres de cualidad moral inferior (Pavis, 2011, p. 72)” frente a la tragedia cuyos personajes surgen de contextos históricos y mitológicos. Destaca de la comedia su cualidad de adaptación a todas las sociedades y añade que la risa del espectador va de la complicidad a la superioridad, protegiéndole de los efectos de la angustia trágica como si fuera un antídoto. Finalmente, hace referencia a las distintas formas de desarrollo y finalización de la historia de la comedia frente a la tragedia. En la segunda parte, habla de la intención de las obras cómicas donde se busca hacer sonreír y siguiendo a Marmontel (1787) nos recuerda que “en la imitación de las costumbres reside su diferencia respecto a la tragedia y el poema heroico (Pavis, 2011, p. 73)”. Al igual que anteriormente con Marmontel, ahora con Hegel coloca a la comedia en el reino de la subjetividad: “A través de la risa que lo disuelve y lo reabsorbe todo, el individuo asegura la victoria de su subjetividad (Pavis, 2011, p. 73)”. En la tercera parte, dibuja las fases por las que pasa la fábula de la comedia: equilibrio, desequilibrio, y nuevo equilibrio; haciendo énfasis en la tipología concreta de los personajes que la pueblan. Destaca la reflexión final, donde despega a la comedia de la tragedia dándole una cualidad especial de importancia frente a su género contrario como autoparódica “es el género que presenta una mayor conciencia de sí mismo, funcionando a menudo como metalenguaje crítico y como teatro en el teatro” (Pavis, 2011, p. 73).

Anne Ubersfeld define la comedia partiendo de las ideas de Aristóteles. La comedia supone algún tipo de *desequilibrio* para el personaje protagonista que surge de una situación usualmente inesperada que suele provocar risa. Plantea el innumerable abanico de posibilidades que presenta la comedia, incluidos sus efectos para el bienestar emocional: “Sabemos que reír es una defensa contra la angustia; y, de una forma muy general, la comedia es el lugar de todos los alivios posibles contra la angustia” (Ubersfeld, 2002, p. 25). Igualmente subraya la importancia y la necesidad de grandes dosis de imaginación creativa para los comediantes, y sobre todo del *referente* para hacer comedia y dejarla anclada a una realidad concreta: “La comedia plantea al director de escénico, el problema siempre renovado del referente, en la medida en que, siendo

su dominio la realidad cotidiana, le es preciso en cada oportunidad encontrar un universo referencial acorde a un público nuevo” (Ubersfeld, 2002, p. 25).

David Rush mantiene un punto de vista muy práctico cuando define la comedia y lo relaciona con el *mundo personal* del autor y sus intereses: “We call a play a comedy because, like tragedy, it presents us with a playwright’s attitude toward the world” (Rush, 2005, p. 113). También añade que no todo lo que se llama comedia es humorístico ni busca causar algún tipo de humor: “there are great works of literature that are called comedies that aren’t funny at all” (Rush, 2005, p. 113). No obstante, antes de profundizar en los elementos de la comedia, comienza su explicación diciéndonos que la comedia se enfrenta a la tragedia como su espejo, o su *némesis*, y de forma irónica la define como su “evil twin sister”. Esta postura tan definitiva, nos da a entender la dicotomía que plantea Rush cuando habla de la comedia frente a la tragedia, situándolas como dos elementos fundamentales en la teoría de los géneros.

Alonso de Santos define la comedia desde el ángulo del personaje y de las pruebas que debe superar este en escena cuando pretende ser cómico:

La comedia toma, pues, la fragilidad humana como punto de partida, y trata de superarla después, en un acto de venganza y dominio de esa misma fragilidad, con una aguda conciencia de los grandes obstáculos que se van a interponer en el camino del personaje hacia sus metas, y sus posibles respuestas. (Alonso, 2007, p. 255)

Afirma que, en el punto de partida, los personajes de la comedia se asemejan a la tragedia y cuando se enfrentan a situaciones o conflictos límites, sus respuestas son diferentes a las que haría un personaje trágico: “tendrá que ser la respuesta de estos la que sitúe la acción dentro del género” (Alonso, 2007, p. 254). Estos personajes luchan en escena como luchamos nosotros frente al mundo: los desajustes sociales, económicos o políticos que continuamente vivimos, nos enfrentan con nuestro entorno como también enfrentan a los personajes cómicos. Ese es el referente que acompaña de forma continua al personaje cómico, de la misma forma que a nosotros nos acompaña diariamente: “La comedia es, pues, un modo de afrontar las dificultades que la lucha por la vida provoca en sus protagonistas, en la escena y en el mundo” (Alonso, 2007, p. 258), podemos entenderlo como una vuelta a lo *cotidiano risible* anteriormente comentado.

Virgilio Ariel en su trabajo *La composición dramática* (1998), donde hace un recorrido por los *siete* géneros dramáticos, define a la comedia como un género tan importante y formal como la tragedia. Según Ariel, tanto tragedia como comedia plantean agresiones a los valores

socio-morales que imperan en cada momento histórico. La diferencia aparece en la forma que tienen de hacerlo y en sus consecuencias:

La primera y más importante diferencia entre la comedia y la tragedia estriba en el tipo de agresión a esos valores. En la tragedia podríamos definirlo como un delito mayor, como un pecado mortal. En la comedia es un delito menor, pecado venial contra las leyes de los hombres. (Ariel, 1998, p. 105)

Prosigue con varias comparaciones entre ambos géneros primigenios, de las que destacamos una de ellas que creemos incide en la relación de cada género con la sociedad que lo acoge: "Si la tragedia implica el rompimiento con la sociedad universal, la comedia lleva a la reconciliación" (Ariel, 1998, p. 105). Llamamos la atención sobre este punto porque nos devuelve la idea del efecto de *bienestar* que podría producir la comedia, no sólo de forma individual sino apelando también a las relaciones sociales. Podríamos intentar llevar este concepto hacia Colombia, que es el contexto sobre el que trabajaremos, para *aplicar* la comedia como posible antídoto catárquico para una sociedad que busca reconciliarse y, en gran medida, está cansada de la violencia.

Alfonso Sastre en *Ensayo General Sobre lo Cómico* (2002), plantea una definición de lo cómico desde lo característicamente humano e individual: "a poco que se investigue y que se piense hallamos una verdad como esta: que la risa es una *propiedad humana*, y sólo humana" (Sastre, 2002, p. 15). Este punto de partida le lleva a plantear el tema de la comedia como algo difícilmente definible que escapa a fórmulas y depende en grado sumo de las características y posibilidades de cada autor, de sus experiencias, y de la forma en que se recibe su producción. Añade también que la comedia se suele basar en la confluencia, a veces confrontación, de dos series de elementos que producen comicidad: "Casos evidentes de biserialidad ocasionalmente confluyente se dan en cualquier asociación insólita, como ocurre en las metáforas de la poesía; y también en determinadas circunstancias (...) dan *comicidad*" (Sastre, 2002 p. 158).

Algo muy similar presenta Peter Berger en *Risa Redentora* (1997), aunque lo enfoca desde el ángulo sociológico. Para Berger, igual que Sastre, lo cómico es una virtud humana intransferible que debemos aprovechar y disfrutar:

Lo cómico es un fenómeno exclusivamente humano y también universalmente humano. Desde luego, la experiencia de lo cómico varía de una cultura humana a otra (...) Esta relatividad cultural de la experiencia de lo cómico es importante, pero nos dice muy poco o nada sobre la validez cognoscitiva de su presunta percepción. (Berger, 1997, p. 43)

Berger defiende también la independencia y personalización del hecho cómico, así como de su comprensión y disfrute. Su duda va más allá del entendimiento de la comedia como tal y plantea la pregunta de cómo se integra lo cómico en nosotros: “Lo cómico se experimenta como la percepción de una dimensión de la realidad que en otros momentos permanece oculta, no sólo por lo que se refiere a la propia realidad de lo cómico, sino de la realidad en sí” (Berger, 1997, 42). La comicidad abre las puertas a una “dimensión” diferente a la realidad, es un escape de nuestro entorno vital durante unos instantes en función de esa misma realidad que nos acoge y que, al mismo tiempo, sin esa realidad no podríamos crear comedia.

Para el guionista de películas y series cómicas John Vorhaus, la comedia cumple con dos premisas fundamentales: verdad y dolor:

La comedia es verdad y es dolor (...). Cuando un payaso recibe un pastel en la cara vemos verdad y vemos dolor. Sentimos pena por el pobre payaso, todo cubierto de nata, pero también nos damos cuenta de que podía habernos pasado a nosotros, un poco como si dijéramos *caer en gracia es una desgracia*. (Vorhaus, 2017, pp. 22-23)

Vorhaus apuesta por una definición concisa y directa, basada en su experiencia trabajando la comedia en diferentes formatos. Encontramos una gran relación con la tesis de Vorhaus en algunas ideas que plantea Sastre basadas en su relación con Enrique Jardiel Poncela, al que consideró su maestro: “El mismo Jardiel me dijo en una ocasión su filosofía de la risa: La risa reside en la verdad. Si un día quieres hacer reír en una reunión, di cualquier verdad, y verás cómo se mondan” (Sastre, 2002, p. 22). Tenemos entonces aquí el punto de vista de tres reputados dramaturgos cómicos, dos españoles y uno australiano, que han trabajado en diferentes épocas y formatos, pero que coinciden en poner a la *verdad* como elemento clave de sus definiciones de la comedia. De ellos, Vorhaus es más incisivo y vimos que la asocia también directamente con el dolor, aunque si lo pensamos detenidamente, la verdad, al igual que la realidad, puede contener un gran porcentaje de dolor.

Miguel Medina Vicario en *Los géneros dramáticos* (2000), al hablar de la comedia parte de la dualidad fundamental que plantean la tragedia y la comedia como géneros básicos que usa el teatro como vehículo para plantear nuestras contradicciones humanas en escena. Confronta a la comedia con la tragedia como dos imágenes contrapuestas que mantienen una tensión casi infinita:

La comedia viene a oxigenar esa sublime tensión. Es una defensa contra la angustia. Representa el reino de la subjetividad y de la absoluta libertad. Al contrario que la tragedia, no se nutre de la historia ni de la mitología; se consagra a la realidad cotidiana

y prosaica de las gentes simples. Su máxima ilusión: mostrar que los fundamentos sociales podrían ser amenazados, pero solamente para reír. (Medina, 2000, p. 56)

Vemos como Medina asocia claramente la comedia a la clase popular, “las gentes simples”; con permiso de la alta comedia, la comedia neoclásica y la comedia burguesa. Expresa su definición acercándose a un cierto valor para *reconfortar* social e individualmente que contiene lo cómico en su propia naturaleza, muy similar a lo expresado por Ariel (1998). También nos recuerda que la comedia puede atacar y ser crítica, “los fundamentos sociales podrían ser amenazados”, aunque parece que no sea *demoledora* ya que presenta la idea en forma condicional aclarando que su intención última es solamente hacer reír.

Batty y Chavance en *El arte teatral* (1996), nos recuerdan el carácter desenfadado de la comedia como elemento natural del hombre en su relación con sus semejantes y su entorno a la hora de burlarse de ellos, y también de sí mismo:

La comicidad ha surgido, según se dice, del instinto de superación natural del hombre, de su genio mímico, espontáneo y universal, de su necesidad de alegre expansión, de su inclinación a burlarse de los defectos y las imperfecciones de sus semejantes. (Batty y Chavance, 1996, p. 155)

Más adelante, siguiendo la idea ya descrita por Medina, vuelven a remarcar esa unión de la naturaleza cómica con lo popular: “De esencia popular, la comicidad brota en todas partes y siempre bajo aspectos casi idénticos, tan curiosamente parecidos que se han creído reconocer entre ellos filiaciones directas” (Batty y Chavance, 1996, p. 155). Aunque estas palabras no solo nos recuerda el origen popular de la comedia, también se apunta una posible condición generalista diciendo que “brota en todas partes y siempre bajo aspectos casi idénticos”. Estas palabras nos llevan a pensar en la comedia como un género dramático sobre el que podríamos establecer reglas comunes a diferentes culturas, lugares y momentos históricos. No obstante, si lo cómico es un fenómeno puramente humano, como decía Berger, no sería muy aventurado afirmar ese carácter universal de la comedia

Siguiendo esta tesis que acerca la comedia a la clase popular, debemos revisar el punto de vista que da Mijail Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2003). Bajtín presenta y analiza las formas y variedades de lo cómico en función de ritos y espectáculos populares como el carnaval, donde sucedían una serie de eventos orquestados con base a formas dramáticas creando personajes y costumbres que todavía mantienen su presencia e influencia en muchos subgéneros y tipos teatrales de nuestros días.

Lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. (Bajtín, 2003, p. 58)

Igual que Medina, Bajtín hace énfasis en ese “rango inferior” que ocupa la comedia popular cuando se aleja de los grandes temas y de los grandes hombres “que representan lo esencial e importante”. De nuevo nos encontramos a la comedia apuntando hacia una connotación secundaria o menor, hacia un plano donde supuestamente no podría tocar temas importantes con personajes de cierta posición social según Bajtín. Y decimos “supuestamente” porque en la historia de la literatura dramática podemos encontrar suficientes ejemplos de comedias que claramente demuestran que la amplitud temática de lo cómico es enorme, sin tener que cerrar opciones a otro tipo de posibilidades.

Como última referencia destacable para este apartado, cuando leemos *El héroe de las mil caras* (Campbell, 1959), entre las interpretaciones de los mitos y su evolución actual, también encontramos algunas reflexiones sobre la comedia como elemento humano importante que hace parte de ese mundo onírico asociado al psicoanálisis que propone Campbell:

Demasiado bien sabemos cuanta amargura de fracaso, de pérdida, de desilusión y de insatisfacción crónica circula en la sangre hasta de los seres más envidiosos del mundo. De aquí que no estemos dispuestos a asignar a la comedia el alto rango de la tragedia. La comedia como sátira es aceptable, como diversión es un agradable medio de escape, pero el cuento de hadas de la felicidad ya no puede ser tomado seriamente en cuenta. (Campbell, 1959, p. 33)

Vemos en estas líneas que no quiere Campbell darle a la comedia el mismo nivel de autoridad que la tragedia. Iguala la comedia a un “cuento de hadas de la felicidad”, por lo que entendemos que, para Campbell, la comedia tiende a buscar un final feliz y más mundano, al contrario que la mayoría de sus interpretaciones alrededor de los mitos y arquetipos que impulsan nuestras acciones hacia situaciones, normalmente, trágicas y complejas. Siguiendo esta línea de explicaciones sobre la comedia, más adelante dice que “La tragedia es el rompimiento de las formas y de nuestra unión con ellas; la comedia es el júbilo del bárbaro, descuidado e inagotable de la vida invencible” (Campbell, 1959, p. 34).

Si buscamos en Colombia, país donde se centrará nuestro análisis dramaturgico, en esta relación de definiciones y planteamientos sobre la comedia, uno de los pocos estudios relativamente recientes que hemos encontrado sobre el tema en el país es *El chiste en el arte del teatro* (1996), trabajo realizado por la Corporación Colombiana de Teatro y coordinado por Santiago García. El propio García, en uno de los capítulos, hace un recorrido por el contenido global de este trabajo y a la hora de definir o plantear su visión de la comedia, en este caso refiriéndose concretamente al chiste, también expresa su carácter más minoritario, o secundario respecto a otras propuestas:

Existe el prejuicio de que en las obras de “Arte teatral” no puede haber chistes o de que estos sólo son ocasionales e irrepetibles, porque en cierta medida irrespetan los objetivos serios de la propuesta original del autor. Pero en la práctica teatral, en la cotidianidad de nuestro oficio vemos como el chiste (ingenioso) es posible y puede, o ser concebido por el autor, o por el actor, que en muchos casos lo incorpora a la dramaturgia del espectáculo. (García, 1996, p. 7)

Al revisar estas palabras, y teniendo en cuenta la forma de trabajar y entender el teatro de García en sus aspectos metodológicos e ideológicos, vemos cómo subraya el aspecto *elevado* de lo que llama “obras de Arte teatral” de una forma crítica, para luego dar relevancia al trabajo del autor y actor siguiendo las postulaciones de su método alrededor de la *creación colectiva*; del que más adelante hablaremos. No obstante, cabe resaltar que García en sus palabras indirectamente también incide en esa naturaleza de la comedia más cercana a lo popular.

Finalmente, si volvemos la mirada hacia esta selección de definiciones de comedia, nos encontramos varios conceptos que aparecen de forma más o menos repetida en diversos autores y que pueden ayudarnos para apuntalar una posible definición propia. Podemos agrupar estas ideas en un decálogo:

1. Desde su origen la comedia se asocia a la sátira, aspectos musicales, lo burlesco, la farsa y la crítica.
2. Suele estar protagonizada por personajes de una clase normalmente inferior y más popular que la tragedia.
3. Se adapta constantemente a la sociedad y al contexto en el que surge.
4. Necesita un referente para construir su narrativa.
5. Es el único género que tiene conciencia autoparódica.
6. Puede adaptarse para complementar a otros géneros;
7. Tiende a presentar finales felices o con un desenlace agradable que buscan reconciliar.

8. Muestra una dimensión de la realidad asociada a virtudes propiamente humanas.
9. Los temas que toca la comedia no suelen ser considerados *importantes*.
10. La comedia suele huir de lo considerado artístico.

Partiendo de este grupo de ideas seleccionadas podemos atrevernos a proponer una definición de comedia que agrupe estos conceptos de una forma global:

La comedia es un género cuyo objetivo es provocar risa y generar alegría apoyándose normalmente en personajes populares que muestran su dimensión más humana. No suele tratar temáticas excesivamente profundas o trascendentales, en cambio es un buen vehículo para la crítica y la sátira. El carácter autoperódico de la comedia facilita su adaptación constante al contexto que toma como referente apoyándose en elementos musicales, festivos o burlescos. También aparece en otro tipo de géneros para acercar las tramas al espectador, que usualmente encuentra finales felices o agradables en las propuestas cómicas.

De esta propuesta de definición, destacamos la primera frase que consideramos resume el espíritu de la comedia de una forma concreta y directa: “La comedia es un género cuyo objetivo es provocar risa y generar alegría”. Posiblemente, intentar llegar a una definición más allá de este simple y básico concepto siempre nos haga entrar en disquisiciones donde será complejo llegar a un acuerdo que incluya todas las posibles variables del concepto *comedia*.

2.3 Aproximación al concepto de género literario

Para aproximarnos al análisis de los textos cómicos que articulan y son la esencia de este trabajo, debemos partir desde la base que dan las diversas formas literarias clasificadas dentro del género cómico. Para llegar a ello, resultará necesario y muy orientativo plantear unas bases generales de lo que entendemos cuando hablamos sobre el concepto de género literario; siempre teniendo en cuenta que este trabajo no está orientado hacia el desarrollo de este concepto en profundidad, aunque sí es necesario conocerlo y manejarlo para poder elaborar con solvencia los retos que presenta el proyecto. También expondremos un breve desarrollo sobre la evolución de la teoría de los géneros a lo largo de la historia eligiendo los momentos y estudios que consideremos más representativos o los que, de alguna forma, más se aproximen a las intenciones de este trabajo y mejor puedan apoyar nuestra investigación.

Intentar analizar cualquier género literario resulta bastante complejo partiendo desde el mismo origen del término “género literario”. En el *Diccionario de la Real Academia Española de*

la Lengua al buscar la palabra género, la acepción más cercana al tema que estamos tratando sería la octava: “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido” (DRAE, 2021, 23ª ed.) Al hablar de esos “rasgos comunes de forma y contenido” a los que hace alusión el diccionario, entramos en diversas complejidades. Desde diferentes puntos de vista y estudios se aclara que es difícil asegurar la existencia de criterios generales que puedan apuntalar las características que definen un género concreto: “la complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de esa pluralidad de ingredientes” (Spang, 1993, p. 41). Por ejemplo, y en el caso concreto de la comedia, fácilmente se observan diferencias de forma o temática desde los tiempos de Aristófanes o Plauto y Terencio hasta el Siglo de Oro Español o el Teatro Isabelino, sin necesidad de llegar a creaciones en siglos posteriores. Esta complejidad constante para definir al género literario casi acompaña a la historia de la literatura desde Aristóteles, que se le considera el primer teórico de los géneros literarios, y con él comienza una vastísima historia sobre los géneros que en la mayoría de las veces coloca al género en el centro de los estudios literarios.

Alrededor de la definición de género literario, Lázaro Carreter en su obra de 1976, *Sobre el género literario*, afirma que el género posee un origen usualmente conocido y dice que “es la obra de un genio que inventa una combinación de rasgos que a continuación se imitan”. De alguna forma también expresa cierta confusión y desencanto al referirse a la evolución del término en la historia:

La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de «género». (Lázaro Carreter, 1976, p. 114)

Lázaro Carreter hace alusión a los diferentes intentos para definir ampliamente el concepto de género literario, sobre los que reconoce que existen pocos resultados válidos. Igualmente, indica que hay pocos estudios que intenten salirse de forma exitosa de la triada clásica de Épica, Lírica y Dramática; además de incluir la Didáctica, en algunos casos:

Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de «género», porque lo máximo que podemos alcanzar con él es una clasificación aproximada. (Lázaro Carreter, 1976, p. 115)

De alguna forma, siguiendo en parte esa idea de confusión alrededor del género que

procesaba Lázaro Carreter, el crítico hispano-alemán Kurt Spang afirma que los textos literarios no reproducen directamente la realidad, sino que son una especie de abstracción que designa una posible realidad:

Así, el género literario, es un modelo sencillo de un modelo más complejo, como la obra literaria misma, el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa.; más aún, teóricamente, hay numerosas posibilidades de creación de nuevos géneros con el único límite de que dependen de las posibilidades creadoras del hombre y están limitadas por las reglas de funcionamiento del lenguaje. (Spang, 1993, p. 31)

Esas “abstracciones literarias” surgen de diferentes fuentes primigenias que con el tiempo llegan a reunirse formando los géneros literarios. André Jolles llama a estas fuentes “formas simples”, a las que designa como formas elementales y casi preliterarias. Su objetivo era ambicioso y doble al intentar definir los orígenes de los géneros literarios y, al tiempo, definir y establecer estas formas simples casi como origen de la literatura:

Allí donde bajo el dominio de una preocupación intelectual se condensa y se configura la multiplicidad y la riqueza del ser y del suceder, allí donde se captan a través del lenguaje en sus unidades indivisibles y donde en configuraciones verbales a su vez expresa y se significa el ser y el suceder, allí es donde hallamos la forma simple. (Jolles, 1968, p. 45)

No sólo expresa el origen de las formas simples de esta forma, más adelante las coloca como “fundamento de la ciencia de la literatura”, dándoles una importancia vital para la estructura misma de lo literario como tal.

Estas formas simples deberán formar el fundamento de la ciencia de la literatura, aquella parte de la ciencia literaria que se sitúa entre la lengua como tal y aquellas configuraciones en las que se plasma algo definitivamente como forma artística. (Jolles, 1968, p. 171)

Jolles relaciona las llamadas formas simples a lo que él denomina *gestos de lenguaje*: “unidades indivisibles, impregnadas por preocupaciones intelectuales” (Jolles, 1968, p. 265). De alguna forma los gestos de lenguaje, casi como una necesidad de expresión, llevan a las formas simples y pre-literarias que con el tiempo desarrollan formas más estables y totalmente literarias. Spang distingue tres tipologías de formas simples: pura, actualizada, y la referida o “análogon”:

Una leyenda es, por ejemplo, una forma simple pura; y si partiendo de esa leyenda, se escribe una *vita* de San jorge, entonces se convierte en una forma simple actualizada. La forma simple referida, finalmente, ya es una evolución de las dos anteriores, porque no es fruto inmediato de una preocupación intelectual, sino el aprovechamiento de las

formas existentes; un rasgo frecuente de este último tipo es la añadidura del adjetivo “artístico” (leyenda artística, cuento de hada artístico, etc.). (Spang, 1993, p. 47)

Como ejemplo y ahondando en el tema, Jolles enlaza con esta clasificación la polémica establecida desde el romanticismo alemán entre Achim von Arnim y Jacob Grimm, alrededor de la diferencia entre poesía natural (la que nace de forma espontánea del pueblo) y poesía artística (la que se crea de forma consciente y deliberada). Lo que él simplifica como una forma simple pura, frente a una forma simple referida. Algunas de las formas simples más reconocibles planteadas por Jolles, y referidas por Spang en su libro *Géneros literarios* (1998), serían las siguientes: caso, chiste (anécdota), cuento de hadas (cuento fantástico o popular), dicho, enigma (acróstico, charada, enigma de esfinge o de Ilo), leyenda o vita, memorabile, mito, parábola, y saga.

Hemos relacionado anteriormente varios tipos de formas simples o preliterarias, según Jolles, sin profundizar en su significado o explicación. Sin embargo, haremos una breve parada para revisar con más detenimiento el caso particular del *chiste*, ya que apunta directamente al tema que se trata en este trabajo alrededor de la comedia.

¿Cuál es la preocupación intelectual que corresponde al chiste? Según Jolles, con el chiste algo se desvincula, algo atado se desata primero en el ámbito del lenguaje mismo (juego de palabras, plurisignificación) y sobre todo es la lógica y la ética. Se puede generar a través de la exageración o la deformación. La actitud que subyace es la burla (*relaxatio animi*, como liberación del intelecto, distensión en la vida y el pensamiento). (Spang, 1993, p. 48)

Esa *relaxatio animi*, o relajación de la mente que refiere Spang siguiendo las teorías de André Jolles, parece que enlaza de alguna forma con lo referido por Aristóteles sobre la tragedia cuando dice que “que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de pasiones tales” (Aristóteles, 2011, p. 44). Aristóteles no aplica esta propiedad catártica a la comedia y de alguna forma se ha mantenido así a lo largo de los siglos sin profundizar demasiado en este aspecto. Con la inclusión del concepto *relaxatio animi* referido a la burla como una de las actitudes principales del chiste, Jolles maneja un concepto cercano a la catarsis aristotélica, normalmente aplicada a lo trágico, que en este caso se refiere a un concepto cómico como la burla y el chiste considerados como una forma preliteraria, o forma simple según la teoría literaria elaborada por André Jolles. Podríamos considerar esta idea una vuelta al origen dando validez a la teoría de la “purgación” de Aristóteles sobre la tragedia, aunque complementándolas con la inclusión del género cómico en esta categoría alrededor del bienestar emocional que producen ciertas creaciones.

Al intentar abarcar esta gran variedad de clasificaciones preliterarias y literarias que llevarán a crear un género, según Kurt Spang será más racional si se toma una primera técnica de organización basada en cinco niveles de observación y abstracción básicos para llegar a construir estas estructuras:

- 1) Las manifestaciones verbales en general.
- 2) La literatura en su totalidad (según la amplitud de enfoque: la literatura española, la literatura occidental o la universal, que naturalmente también tienen sus géneros no habituales en las occidentales).
- 3) La forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte (en este caso: la narrativa).
- 4) El posible grupo al que pertenece (la novela).
- 5) La obra literaria individual (p. ej. *Cinco horas con Mario*). (Spang, 1993, p. 15)

Cuando se crean estas categorías o grupos de obras con características similares (temáticas, estructurales, históricas...) más o menos cercanas, se van formando los géneros literarios. También cabe distinguir al tiempo subgrupos de obras, que serían los llamados subgéneros literarios, también denominados por algunos autores *géneros menores* o *géneros históricos*.

Para Francisco Abad Nebot, los géneros “constituyen entidades formal-constructivas con existencia concreta en la historia de la serie artística”, añadiendo que “dentro de la serie literaria, los géneros son entidades con diseño e historia propia; ese diseño es describible y su trayectoria historiable (Abad, 1982, p. 116). Siguiendo esa línea que promulga un diseño describible del género literario, Kurt Spang engloba los ámbitos de estudio que suelen aparecer en diferentes autores en una serie de “criterios para una definición de los géneros literarios”, organizándolos en cuatro grupos:

1. Criterios cuantitativos: referido a la extensión de las creaciones
2. Criterios lingüístico-enunciativos: subdivididos en semánticos, estilísticos, pragmáticos o enunciativos.
3. Criterios temáticos: dependiendo de los temas que se toquen.
4. Criterios históricos y sociológicos: según la perspectiva histórica o social inherente a cada texto. (Spang, 1993, p. 32-39)

En nuestro caso, para clasificar los textos analizados, nos fijaremos de forma genérica en estos criterios dados por Spang (1993). Aunque para ajustar más la tipología seguiremos de forma más cercana las opciones sobre géneros dramáticos dadas por Medina (2000) y García y

Huerta (1992), introduciendo los matices oportunos para cada trabajo.

2.4 Los géneros en el periodo clásico

En la Grecia clásica y previo a las teorías de Aristóteles, Platón mantiene una especie de negación de los géneros y sobrepasa el ámbito de lo literario para llevar el tema hasta el terreno de la política cultural en su república ideal. En *La República*, Platón critica el género teatral colocándolo casi como obsceno ya que sería muy mal ejemplo para los jóvenes:

Mujeres jóvenes o viejas que insultan a sus maridos o, ensobrecidas, desafían a los dioses, engreídas en su felicidad, o bien caen en el infortunio y se entregan a llantos y lamentaciones (...) hombres que se insultan y burlan unos de otros, profieren obscenidades (...) y cometen toda clase de faltas con que las gentes de esa ralea pueden ofender de palabra u obra a sí mismos o a sus prójimos. (Platón, 1991, pp. 168-169)

Pero no sólo parece que el teatro irritaba bastante a Platón, también criticó con fuerza los poemas épicos ya que según él inducen al placer y el dolor en vez de instar hacia la ley y lo racional. De igual forma ataca a la poesía, género lírico, ya que sólo asume como válidos los himnos a los dioses y a los héroes. Podríamos afirmar que esta negación o alejamiento de los géneros literarios que defiende Platón, de alguna forma enlazará con las tesis que Benedetto Croce postula a comienzos del siglo XX, y que más adelante se expondrá. Ya en nuestros días, y mirando hacia el ángulo cómico, podríamos relacionar esta actitud crítica de Platón con la visión negativa actual hacia toda comedia que no sea *políticamente correcta*, llegando hasta límites que creemos difíciles de entender. Lo cierto es que, en muchos casos, sólo se pueden hacer chistes de aquello sobre lo que no se pueden hacer chistes.

Aristóteles en este campo de los géneros literarios fue el primero que hizo un intento de clasificar la poesía según su contenido o asunto y por su forma. Basándose en la mimesis, como concepto central que maneja en su *Poética*, Aristóteles va organizando los diversos géneros según el elemento que se imita. Diferencia dos modos de imitación: la forma propia del teatro, donde sólo intervienen los personajes; y la forma narrativa, en dos variedades si el poeta narra personalmente, o si lo hacen sus personajes. Para Aristóteles, los géneros cuentan con unas características de forma propias: tiempo, acción, tipo de verso... De aquí surge una primera visión que divide a los géneros en tres vertientes donde los géneros dramático y épico aparecen con más fuerza, mientras que lo lírico se deja en un lugar más secundario. Aristóteles plantea los géneros básicamente desde un ángulo temático y formal, pero también desde un punto de vista antropológico, según sus orígenes:

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación -tanto la tragedia como la comedia; una, gracias a los que entonaron el Ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permaneces vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo, y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (Aristóteles, 1974, p. 139)

Aristóteles finalmente entiende los géneros desde una dimensión histórica planteándose la duda de si la tragedia ha llegado a su total desarrollo, o comparando a la comedia con una especie de organismo vivo que debe desarrollarse para llegar a su plenitud. Este planteamiento historicista es quizá la categoría de clasificación del género más estable que se ha planteado hasta nuestros días, “Sin los condicionamientos ideológicos y morales que determinaron a Platón, sienta Aristóteles (384-321 a.C.) la primera y tal vez más decisiva reflexión acerca de los géneros literarios” (García Berrio, 1992, p. 94). Aristóteles, como ya adelantemos, nos legó la distribución tradicional en tres géneros: épica, lírica y dramática, la llamada triada clásica. Aunque para el tema que nos ocupa respecto a lo dramático, destaca en Aristóteles el establecimiento de esa dualidad eterna que fijan la tragedia y la comedia, que llega a nuestros días tras grandes evoluciones y transformaciones forjadas en multitud de subgéneros. Aristóteles se cuestionaba venticuatro siglos atrás si estos dos grandes géneros dramáticos por excelencia habían llegado a su plenitud; a día de hoy no podríamos aventurarlo de forma definitiva porque creemos que todavía existen muchas posibilidades de evolución y adaptación para ambos.

En Roma, destacan las aportaciones de Horacio sobre el tema en su *Epístola a los Pisones*, también conocida como *Ars Poética*, que se configura como una gran acumulación de directrices y consejos para los escritores, con especial tino hacia los dramaturgos y creadores escénicos. Hay que tener en cuenta que Horacio no conoció la *Poética* aristotélica, aunque sí la rica tradición literaria y filosófica griega, por lo que esta nueva *Poética* resulta sumamente interesante, y bastante divertida a ratos, al abordar la cuestión desde un ángulo nuevo. Según Horacio cada género viene definido por el tipo métrico que se use en función de lo que se quiera producir en el receptor:

Con qué ritmos podían cantarse las gestas de reyes y de paladines y las guerras funestas lo dejó claro Homero. En los versos dispaes unidos se incluyó primero el lamento, y luego también el sentir del que ha visto cumplido su voto; sin embargo, sobre quién fue el primero en entonar la humilde elegía, los gramáticos no se ponen de acuerdo y el asunto aún está sometido a juicio. Armó la rabia a Arquíloco con el yambo, tan suyo; y a este pie le vinieron a la medida el zueco y los altos coturnos, por ser adecuado para la

charla alternada, capaz de imponerse al griterío del pueblo, y como nacido para representar una acción. A la lira le encomendó la musa cantar a los dioses y también a sus hijos; al luchador victorioso, y al caballo que en la carrera quedara el primero; y las cuitas de los muchachos y la libertad de los vinos. Y a mí, si no sé respetar e ignoro las diferencias prescritas y los tonos que cada género tiene, ¿por qué se me saluda como poeta? ¿Por qué, llevado de una errada vergüenza, prefiero ignorar que aprender? (Horacio, 2008, pp. 388-389)

Aquí Horacio describe a los tres grandes géneros en función del tipo de verso y asunto de composición a tratar, puntos estos que se deben cumplir siempre para evitar creaciones defectuosas. Defiende a los autores griegos e insiste en su estudio de una forma repetitiva y el respeto a los personajes clásicos, condena a los poetas mediocres ya que el arte debe ir ligado al ingenio, y le da cierta importancia a la crítica. Incluso aunque pueda parecer una posición rígida, Horacio también ofrece una mirada más abierta a las nuevas creaciones del lenguaje, “siempre ha sido y será lícito poner en circulación palabras con acuñación moderna” (Picasso Muñoz, 2006, p. 230), y defiende la mezcla de unos géneros con otros diciendo que no deben estar cerrados en sí mismos, para ello pone como primer ejemplo a la comedia:

Ha de mantener cada asunto su lugar adecuado, el que se le ha atribuido. Sin embargo, de vez en cuando también la comedia levanta la voz, y Cremes perora irritado hinchando la boca; y muchas veces un personaje de la tragedia se duele en estilo pedestre, cuando Télefo y Peleo, pobres y desterrados el uno y el otro, se deshacen de ampulósidades y de las palabras que miden pie y medio, buscando llegar con su queja al corazón de los espectadores. (Horacio, 2008, p.389)

Los aportes de Horacio resultan una continuación significativa sobre el trabajo de Aristóteles, además sin haberlo conocido y sin tener su influencia, y de alguna forma sigue preparando el terreno para el asentamiento de la triada clásica de géneros: poética, dramática y épica o narrativa.

Otros dos autores destacados en época latina que de alguna forma trataron la temática de los géneros literarios son Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. El primero de ellos en *Sobre la composición literaria*, hace una revisión del género literario siguiendo el uso métrico y rítmico de las creaciones. En su clasificación se arrima de nuevo a la triada clásica, aunque incluye otras formas literarias, incluyendo la prosa poética, que abren el espectro de los géneros hacia creaciones de corte más didáctico.

A pesar de que sobre Dionisio pende el consabido esquema ternario de géneros, en su intento por ofrecer un amplio panorama de modalidades literarias lo rebasa para referirse a otros géneros “no poéticos” como la historia, la filosofía y la oratoria. (García y Huerta, 1992, p. 102)

Quintiliano, siglo I, desde una posición mucho más cercana a la retórica, aprovecha el trabajo de Dionisio de Halicarnaso en el libro X de la *Institución Oratoria* para crear una clasificación de cuatro tipos de autores: poetas (épicos, líricos, trágicos y cómicos), historiadores, oradores, y filósofos como ejemplo de lo que se debe escribir y cómo se debe escribir. Esta clasificación supone un paso adelante respecto a lo planteado por Aristóteles y Horacio ya que decididamente se incluyen nuevas categorías que van más allá de la lírica, épica y dramática; incluidas en el grupo de los poetas, para abrir espacio a otro tipo de creaciones que configurarían el género didáctico.

Desde una perspectiva moderna, el sistema genérico propuesto por los retóricos es de una amplitud y capacidad generalizadora mayores que los anteriormente esbozados tanto por Aristóteles como por Horacio. En él se comprende tanto la poesía como la prosa, y dentro de esta última, tanto la literaria como la “no literaria”, lo que representa un notable avance en la configuración más moderna de los géneros (...) en pos de una tipología fundamentalmente cuatripartita. (García y Huerta, 1992, p. 104)

Quintiliano siempre escribe desde el ángulo de la retórica y oratoria, planteándose este libro, o grupo de libros, como una gran lección maestra en primer lugar hacia la educación de los niños en el arte de la oratoria y, más adelante, hacia la descripción de los elementos y herramientas que debe conocer y usar el buen orador. En ese primer libro parte hace una serie de concordancias muy concretas sobre las virtudes del teatro para la educación:

También de los cómicos debe hacerse algún aprecio, a lo menos para que el orador aprenda la buena pronunciación; pues no pretendo que el niño, que instruimos para este fin, quiebre la voz afeminadamente, ni tiemble como viejo. Ni remede en ella al que está embriagado, ni la chocarrería de los esclavos, ni el afecto que piden las expresiones de amor, de un avaro, o del miedo; pues de esto no necesita el orador; y por otra parte, daña el ánimo tierno de los niños, que aún carecen de instrucción (...) De los cómicos debemos también aprender el ademán para las narraciones, la autoridad en el persuadir; con qué ademán se expresa la ira, y qué inflexión de voz requiere la compasión. En lo que logrará el acierto, si escogiere algunos lugares de las comedias más aptos para esto, y que tengan más proporción con el ademán. Los cuales no sólo serán muy útiles para la pronunciación, sino aun para la elocuencia. (Quintiliano, 1887/2004, libro I, cap. X, párr. 1)

Como vemos, Quintiliano le da una especial importancia al teatro en la educación infantil para la oratoria, por lo que de alguna manera podríamos aventurar que para él lo dramático, aunque no lo especifique ni lo apunte, también tendría ciertos elementos didácticos y podría establecer algún tipo de relación con ese cuarto género que de una u otra forma va asomando entre su clasificación de autores.

2.5 Los géneros en la Edad Media

Entrando en la Edad Media, varios autores tratan el tema de los géneros aunque no dejan de seguir la estela de los autores clásicos; exceptuando el caso de Aristóteles, que casi permaneció ausente de todo el medievo hasta el siglo XIV. Diomedes, en el siglo IV, elaboró una gran clasificación de géneros estudiando la métrica latina sobre la que Heinrich Lausberg en *Manual de Retórica Literaria* (1966), elabora un resumen de esta gran clasificación que consta de tres grandes categorías:

1. Géneros imitativos o dramáticos (trágico, cómico, satírico, mímico).
2. Géneros narrativos (sentencias, relatos y genealogías, poema didáctico).
3. Géneros comunes (épico y lírico).

En esta clasificación cabe resaltar como bastante acertada la subdivisión de géneros dramáticos que será cercana a clasificaciones posteriores adelantándose, e incluso apuntalando, a lo que serán las diversas variaciones que surgirán en los siguientes siglos.

Relativamente cercano en el tiempo a Diomedes, aparece San Isidoro de Sevilla, siglos VI y VII, que en sus *Etimologías* continúa en la línea de Diomedes, excepto en lo referente a la poesía lírica donde hace una clasificación según el tema tratado: heroicos, elegíacos y bucólicos. Respecto a la parte dramática, *genera comicorum*, Diomedes hace una clasificación en dos grandes grupos: viejo, y nuevo o satírico.

En cuanto al teatro distingue dos *genera comicorum*: *vetere* (Plauto y Terencio) y *novi o satyrici* (Flaco, Persio y Juvenal). Esta consideración de poetas líricos satíricos dentro del teatro demuestra que el autor hispanovisigodo hablaba de oídas. (García y Huerta, 1992, p. 107)

En esta cita, vemos como García Berrio y Huerta Calvo resumen la rústica clasificación dramática hecha por Isidoro de Sevilla del que suponen escribe desde referencias documentales, más que desde un planteamiento que plasme la realidad del teatro de su tiempo. A Isidoro de Sevilla también se le suele achacar, según algunos estudios, una excesiva cercanía a los textos bíblicos como referente fundamental y comparativo respecto de otras literaturas, lo que en cierto modo lo podría haber alejado de una mayor objetividad a la hora de clasificar los géneros.

Fue Averroes en el siglo XII el primero que recupera la *Poética* de Aristóteles en sus *Yawami, o Comentarios Menores*, donde se ocupa de analizar esta obra. Sus ideas parten desde las estéticas y formas árabigas, encontrándose con algunos planteamientos en la obra muy

diferentes a sus costumbres por lo que Averroes la comenta en muchos casos desde un tipo de juicio moral confrontando las teorías del filósofo griego con la literatura de Al-Andalus de ese momento:

Aristóteles presenta en cada uno de estos tres géneros de imitación, muchos ejemplos de versos o de poemas que entonces se usaban en aquellas regiones: tú fácilmente los encontrarás de la misma especie en los versos de los árabes; pero como la mayor parte de ellos tienen por materia la lujuria y el apetito venéreo, y sólo sirven para inclinar a los hombres a cosas nefandas y prohibidas, deben ser apartados cuidadosamente los jóvenes de este tipo de poemas, y educados solamente en aquellos otros que incitan a la fortaleza y a la gloria. (*apud* Menendez Pelayo, 1974, p. 379)

Las palabras de Averroes se acercan de alguna forma a los juicios de Platón sobre el teatro. Ambos autores presentan ciertas similitudes sobre el aspecto “perverso” de algunos géneros literarios y sobre el mal ejemplo que puede llegar a dar a las nuevas generaciones, incitando de alguna forma a seleccionar unos géneros quizá más indicados que “incitan a la fortaleza y a la gloria”. Es muy posible que dentro de ese grupo de géneros menos recomendables socialmente, Averroes incluya el drámatico y sus variaciones más comunes en el siglo XII, por lo que tampoco sería nada extraño pensar que la comedia estaría incluida en el grupo siguiendo los consejos de Platón al respecto, al que parece Averroes da continuidad varios siglos después. Podríamos añadir que estas opiniones no difieren mucho de las que podemos escuchar de vez en cuando a día de hoy sobre el arte dramático y sus aledaños. Lo que nos hace pensar que las ideas de Platón y Averroes siguen muy presentes en el siglo XXI para algunas personas o grupos sociales, quizá sin saber exactamente de donde provienen en su origen.

Destacamos que el caso de Averroes se instala en un momento histórico muy especial en la Península Ibérica, donde convivían varias tendencias culturales, lenguas y religiones, y es posible que se hiciera complejo analizar de una forma clara el panorama literario medieval. Esta situación de cierta confusión o desconocimiento alrededor del propio contexto literario y teatral de la época, de forma indirecta provoca apego hacia las formas clásicas dejando de lado las propias creaciones medievales, de la misma forma que ya sucedía en el caso anteriormente comentado de Diomedes. De la misma forma, vemos cómo Isidoro de Sevilla se inclina más hacia un análisis comparativo desde los textos cristianos, mientras que Averroes lo hace desde la tradición árabe. En ambos casos podemos observar aspectos bastante subjetivos en el estudio y clasificación de los géneros literarios.

Dante Alighieri, en el siglo XIV y ya casi entrando en el Renacimiento, escribe *De vulgari eloquentia*, donde afirma la superioridad de la lengua vulgar frente a la latina. Basándose en trabajos de varios autores, incluyendo Aristóteles o San Isidoro de Sevilla, y refiriendo como figura básica a Horacio, Dante organiza los géneros, o *formas*, en trágico, cómico y elegíaco, y según el tema que se trate se debe usar un tipo de habla vulgar que puede ser ilustre, mediocre o humilde:

Por lo tanto, cuanto más de cerca imitemos a los grandes poetas, tanto mejores versos haremos. Por esto, es necesario que nosotros, que buscamos el contenido doctrinal, sigamos las doctrinas poéticas de los grandes autores. Decimos entonces, ante todo, que es necesario que cada uno adapte el peso de la labor a sus propios hombros, no sea que al cargarlos demasiado, se vea arrastrado en el lado. Esto es lo que enseña nuestro maestro Horacio, cuando al principio su Poética dice: “elegid un argumento”. Además debemos emplear la discreción en lo que queremos decir: si hay que emplear el género trágico, cómico o elegíaco. Usamos en la tragedia el estilo superior, el inferior en la comedia y en la elegía el que corresponde a los que están sumidos en la desdicha. (Alighieri, 1986, p. 109)

Dante no se aleja de los clásicos en sus preceptos, ni de el ya mencionado Horacio, al que nombra como “maestro” quizá por delante de Aristóteles, incluso anima a imitar a los “grandes poetas”. Parte de la elección del tema como base, “elegid un argumento”, según lo dicho por Horacio, a partir de ello se debe elegir el género adecuado a lo que se pretende contar, y posteriormente el tipo de habla adecuado. Destacamos que a la comedia le corresponde el tipo de habla inferior, siguiendo la asociación clásica de la comedia hacia grupos sociales de clase o estrato social bajo.

En su *Epístola al Gran Can*, Dante vuelve a tratar el tema de las formas y añade algún comentario sobre la finalidad de las obras literarias:

Establecidas pues estas tres cosas en las que varía la parte del todo, conviene ahora considerar las otras tres en las que no hay variación entre el todo y la parte. El autor del todo y de la parte es el que ha sido dicho, y sobre esto no hay duda alguna. El fin de toda la obra y de su parte es también múltiple, es decir cercano y remoto; pero omitiendo sutilezas, digamos brevemente que el fin del todo y de la parte es detraer a los vivos del estado de miseria en esta vida, y conducirlos al estado de felicidad. (Alighieri, 2018, pp. 30-31)

Con esta afirmación, Dante en algún sentido se alinea con Aristóteles, no sólo en el apunte sobre la división del todo y las partes del escrito, también respecto del efecto que debe provocar la tragedia con la *purgación de afecciones* aristotélica. Dante amplía este efecto benéfico a toda obra como tal, quizá acercándose y adelantando la idea *terapéutica* del arte en sí mismo, mientras

que el estagirita circunscribe ese favorable efecto sólo a la tragedia, dejando fuera de dichas bondades al género cómico.

2.6 Los géneros en el Renacimiento

En el siglo XV y en territorio castellano, Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, en su *Proemio e carta*⁵, clasifica los géneros en tres *grados* en función de la métrica y lengua usada, lo que coloca su teoría muy cerca de lo tratado anteriormente por Dante sobre la lengua vulgar frente al latín:

Pero dejadas ahora las regiones, tierras y comarcas más longincuas y más separadas de nos, no es de dudar que, universalmente en todas, de siempre estas ciencias se hayan acostumbrado y acostumbran, y aun en muchas de ellas en estos tres grados, es a saber: sublime, mediocre e ínfimo. Sublime se podría decir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega y latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escribieron (...). Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran. (López de Mendoza, 1445/2005, párr. 11)

Esta breve clasificación por *grados* que hace López de Mendoza no ofrece mucha más luz al tema de los géneros y sólo ahonda en una distinción por clases sociales y en función del conocimiento y habilidades usadas por el poeta a la hora de componer. Más adelante, y mientras explica los diversos tipos de composiciones y autores que aparecen en diferentes partes de la península, hace una breve alusión al teatro y la comedia a través de dos autores cómicos latinos: “Cuando el rey Don Pedro tenía el sitio contra Valencia; comienza *A las riberas de un río*. Usó una manera de decir cantares así como escénicos plautinos y terencianos, también en estrambotes como en serranas” (López de Mendoza, 1445/2005, párr. 21). Esta es la única alusión que se hace al arte teatral de una forma lejana, “así como escénicos”, a través de una comparación con Plauto y Terencio. La aparición de estos nombres en *Proemio e carta* nos hace pensar que los autores teatrales clásicos, y entre ellos también los autores cómicos, estaban presentes como referente para los estudiosos de la época.

Dado el carácter más teatral de la investigación en este trabajo, y en este punto del Renacimiento, es importante hacer mención a la *Commedia dell'Arte* como una manifestación dramático-teatral de género cómico fundamental en la historia del teatro. La *Commedia dell'Arte*,

⁵ En las citas de textos consultados en la *Biblioteca Virtual Cervantes*, se especificará el año de edición original y el año de edición en línea. En este caso: 1445/2005, año de edición original 1445, y año de edición en línea 2005.

“ni es género propiamente dicho, ni meramente una forma de representación, sino las dos cosas a la vez en mayor o menor medida” (Spang, 1993, p. 182), se trata de un género híbrido con peso propio en la historia del arte escénico donde “el espectáculo y la ejecución escénica han rebasado el valor del texto literario” (García y Huerta, 1992, p. 201). Este género tan singular que aparece a partir del siglo XVI, tiene sus fuentes en el propio teatro, en sí mismo como trabajo de la compañía y del propio actor más que del autor. Aún sin contar en sus comienzos con una literatura definida, aunque luego llegarán autores como Gozzi o Goldini entre otros, se conservan algunos textos referentes a los *canovacci*; esquemas de guion o ideas, a veces incluso diálogos, a partir de los que las compañías iban organizando sus espectáculos, que sirven de referentes para intuir cómo se estructuraban las representaciones en este tipo de representaciones.

Según Oliva y Torres, en *Historia básica del arte escénico* (1997), hay tres hipótesis sobre el origen de la *Commedia dell'Arte*. La primera hipótesis, vendría de las formas regionales como una evolución del mimo y los *jaculatori* medievales; la segunda, se apoya en el elemento carnavalesco donde las máscaras sugieren su origen; y la tercera, se concibe como como una transformación, o vulgarización, de la comedia latina de Plauto y Terencio. En nuestro caso añadimos una hipótesis más apuntando a las comedias atelanas, en las que ya aparecen los prototipos de conducta humana con personajes como *Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, o *Dosennus* que incluso tenían sus propias máscaras. Debido a ello las características de la *Commedia dell'Arte* son variadas: ausencia de textos claros, personajes fijos a partir de caracteres predefinidos (algunos enmascarados), improvisación, adecuación lingüística y temática al lugar o momento de la representación... todos ellas definen a este género como uno de los más importantes en la evolución posterior del teatro cómico que llega a nuestros días desde la escena, o también importado al cine y la televisión:

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. (Spang, 1993, p. 184)

En la literatura del Renacimiento, igual que sucedió en otros muchos campos artísticos y culturales, se vuelven las miradas al clasicismo. En el campo de las teorías y los estudios sobre los géneros literarios, la fuerza que nunca llegaron a perder Aristóteles y Horacio les hace *volver* para asentar mucho más su presencia apoyándose en los vientos que soplaban a favor de lo clásico. Las clasificaciones sobre géneros más comunes encajan en la ya manejada triada clásica: lírica, épica y dramática, en la que se incluyen algunas variaciones dependiendo de las obras más

o menos contemporáneas que el autor incluya en su análisis. En esta línea aparecen en Italia en el siglo XVI los trabajos de Antonio Sebastiano Minturno y Pomponio Torelli. Destaca Minturno al escribir dos poéticas, una en latín y otra en lengua vulgar donde refleja lo que llama la literatura de “los nuestros” para referirse a las creaciones en toscano:

Escribe una poética en latín, en un discurso dialogado, *De Poeta* (1559), de orientación platónica y ciceroniana, y otra en lengua vulgar, de un aristotelismo atemperado, también en forma dialogada, en la que estudia, junto a la literatura clásica griega y romana, la literatura de «los nuestros», la poesía en toscano (...) En esta obra, de largo título, se fija por primera vez el esquema de los tres géneros de Poesía (Épica, Escénica, Mélica) y se hace por primera vez una poética de la literatura vulgar. (Bobes, 2008, p. 377)

Sigue un esquema de triada de géneros muy clásico: épico, escénico y mélico, amparado en los autores grecolatinos ya referidos. En la parte referida a la poesía escénica, el libro II, nos presenta una división clásica entre tragedia, comedia y sátira. Destacamos que el espacio que dedica a la comedia es bastante más extenso que el dedicado a la tragedia o la sátira, y lo define como un género elevado y hasta muy noble. Podemos intuir que quizá en aquel momento la presencia de la comedia superaba a la tragedia, o a otras formas, en la vida escénica y popular de la Italia del siglo XVI. En el caso de Pomponio Torelli, *Tratado de la Poesía Lírica* (1598), escrito también en lengua vulgar, no se despega demasiado de la vinculación a los clásicos al estilo de Minturno. En este caso, su mayor aporte es la ampliación del espacio del género lírico para que pueda acoger distintas opciones, a modo podríamos decir de subgéneros, que a priori no encajan en las otras opciones.

A finales del siglo XVI, en España, Alonso López Pinciano toca el tema en su *Philosophía antigua poética* (1596). La obra se organiza a partir de trece epístolas que el propio Pinciano escribe a Don Gabriel, un amigo suyo que le pide noticias de la Corte, para lo que decide ir comentando en dichas cartas los diálogos que mantiene con sus amigos Fadrique, el sabio, y Ugo, el médico-poeta. A lo largo de estas misivas va planteando diferentes temas alrededor de la poética teniendo muy en cuenta el público al que se dirige y el contexto social del momento en el que está escribiendo:

Hay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica, todo es imaginación: tales son las milesias y libros de caballerías. Otras hay que, sobre una mentira y ficción, fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas; las cuales, debajo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero. Otras hay que, sobre una verdad, fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y las épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, más de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula. (López Pinciano, 1998, pp. 174-175)

Pinciano establece esta clasificación según el tema que tratan las *fábulas* y también teniendo en cuenta el sentido histórico que se les puede achacar. En su obra, y gracias a ser un “buen observador de su contexto literario” (García y Huerta, 1992, p. 115) incluye diversos subgéneros que en algunos casos se salen de lo exclusivamente literario para abarcar otro tipo de campos creativos o incluso didácticos:

Asimismo, en tanto buen observador de su contexto literario, acoge formas de la literatura contemporánea, algunas de muy reciente creación: el *mimo*, el *epigrama*, la *rapsodia*, el *centón*, la *parodia*, el *grifo*, el *enigma*, el *escolio*, el *epinicio*, el *emblema*, la *empresa*, el *jeroglífico*. (López Pinciano, 1998, p. 115)

Siguiendo esa intención de Pinciano que comentamos antes sobre tener en cuenta el público al que se dirige, en algunos momentos de la obra ataca los efectos que pueden provocar los distintos géneros en la sociedad planteándose como sería su finalidad o bondades concretas:

Tres provechos traen estas artes (como, por ejemplo, de la música Aristóteles, en sus *Políticos* enseña): el uno, el alterar y quietar las pasiones del alma a sus tiempos convenientes; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es el que agora dijimos, divertimento y entretenimiento. (López Pinciano, 1998, p. 113)

De las tres consecuencias o beneficios que plantea Pinciano, las dos primeras ya son conocidas. Se refiere en la primera de ellas a la catarsis aristotélica desde un ángulo casi médico, aunque al hablar de “alterar y quietar las pasiones del alma”, Pinciano no especifica a que género se refiere con este posible beneficio, por lo que entendemos que lo planteado se aplicarían indistintamente a la tragedia y también a la comedia. En la segunda, se refiere a una parte mucho más didáctica, que tocaría ese cuarto género didáctico-ensayístico que más adelante complementará la triada clásica. En cambio, en el tercer provecho que relata Pinciano, se refiere al puro “divertimiento y entretenimiento”; lo que podemos considerar una alusión muy clara al posible carácter más frívolo de algunos textos literarios, además de a la necesidad de cualquier creación de hacerse asequible y no aburrir a su lector. Una afirmación ciertamente muy moderna e incluso libre de prejuicios, y que también nos acerca a una de las grandes características y necesidades casi obligatorias a cumplir en la buena comedia: entretener y divertir al público.

También a comienzos del siglo XVII, es destacable el caso de Francisco Cascales con sus *Tablas Poéticas* (1617). Siguiendo de nuevo un esquema dialogado entre dos personajes, Pierio y Castalio, arranca la discusión desde el tratamiento a los géneros dado por Horacio y ajustándose casi de forma exacta a los tres géneros básicos, para desarrollar cada uno de ellos en diferentes capítulos o tablas, divididos en dos partes: la poesía *in genere*, y la poesía *in specie*. En la primera tabla *in genere*, plantea las formas que debe seguir cada poeta:

PIERIO.- Digo que sí, y que lo tengo bien entendido. Pasemos a la división de la poesía.

CASTALIO.- La poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lírica. Difieren entre sí en los instrumentos, en las materias, en la phrasi y en los fines. En los instrumentos, no en quanto a las palabras, que son comunes a toda la poesía, sino en la armonía, número y modo. Porque la épica sólo imita con palabras; la scénica admite choro y, por consecuencia, tiene armonía; la lírica se canta y bayla, y sí quiere también número. En el modo también son diferentes, porque el scénico es dramático siempre, el lírico casi siempre habla de su persona propia, y el épico haze lo uno y lo otro, como queda provado. (Cascales, 1617/2002, tabla primera in genere, párr. 13)

Mucho más adelante, y después de la *tabla* que trata sobre la tragedia, destacamos la *tabla* dedicada a la comedia, tabla cuarta *in specie*. Destacamos que es este un trabajo muy amplio y certero, incluso diríamos que actual, respecto a los temas alrededor de lo cómico que desde el diálogo entre Pierio y Castalio analiza:

PIERIO.- A lo que yo imagino, ancho campo tenéis donde correr agora en la comedia, que es lo más practicable que tenemos de la poesía y adonde más exercitados están los poetas españoles.

(...)

PIERIO.- Pues ¿qué cosa es la comedia?

CASTALIO.- La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del passatiempo y risa, limpia el alma de los vicios. (Cascales, 1617/2002, tabla quarta in specie, párr. 1)

Se descubre en esta *tabla* un auténtico manual sobre la comedia, escrito incluso con bastante gracia y sentido del humor, donde el autor retrata una variada tipología de personajes y explica diferentes recursos cómicos usados por los autores que suelen conseguir su propósito de causar risa con ellos. Dice también Cascales que la comedia es “lo más practicable que tenemos de la poesía y adonde más exercitados están los poetas españoles”, cosa esta que nos hace pensar que el autor poseía un gran conocimiento del contexto dramático en el que se movía y que, por la forma de expresarlo, intuimos que podría gustarle este género por encima de otros. Además, también Cascales podría sugerir que quizá la comedia era abundante en su presencia popular, por lo que los autores la cultivaban más que otros géneros: ya sea por temas económicos o por una cuestión de atracción sociocultural. Define la comedia de una forma muy cercana a lo aristotélico, como la imitación de una acción entera, añadiendo el concepto del entretenimiento junto a la diversión y, en último término, esa especie de acción curativa para el alma que debe infundir una buena creación cómica. De esta forma, al igual que Pinciano lo hizo para las creaciones artísticas en general, Cascales asienta esta característica que hace limpiar “los vicios

del alma” directamente en el género cómico, tal y como lo hacía Aristóteles aplicado exclusivamente a la tragedia.

2.7 Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

Sería un error avanzar en esta panorámica sin revisar el caso de Lope de Vega durante el Siglo de Oro español con *El Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* (1609), que se constituye en sí mismo en una poética de vital importancia, especialmente para el género dramático. Para algunos autores, una de las grandes aportaciones de Lope respecto al tema de los géneros literarios, y la comedia en concreto, es la creación de la tragicomedia como género. Aunque debemos ser cautos y entender la expresión de “crear” más como poner en escena y dar valor y reconocimiento en el panorama literario a la tragicomedia, que desde el punto de vista de la creación desde cero. No obstante, hay que tener en cuenta que Lope no usa la palabra en ningún momento.

El concepto “tragicomedia” ya había sido usado anteriormente. Fue usado por Plauto en su *Anfitrión*, donde Mercurio en el prólogo dice: “faciam ut commixt sit: sit tragicomoedia (Plauto, 1992, p. 21)”. En la traducción de Mercedes González-Haba de *Anfitrión*, se expresa de la siguiente manera dentro del contexto general de la situación, que se desarrolla mientras Mercurio le habla al público:

Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien. Vamos a ver, como también hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir. (Plauto, 1992, p. 21)

Plauto, poniendo sus ideas en boca de Mercurio, define la tragicomedia de una forma bastante acertada dentro de una obra que es una reconocida comedia, pero hábilmente hace uso de este concepto para abrir una puerta dramática frente al público para ganárselo y, al tiempo, poder mezclar a los dioses en cuestiones mucho más mundanas. Alonso López Pinciano, del que ya hemos hablado, también lo comenta en su *Philosophía Antigua Poética*, haciendo referencia a Plauto y defendiendo las creaciones que surgen de estas nuevas mezclas, incluso teniendo en cuenta la opinión de Aristóteles:

Acción mezclada de trágica y cómica; (...) porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas, y aunque les he dicho que Plauto llamó a su *Amphitryón* tragicomedia, no aprovecha. ¡Enhorabuena! Que yo, con vuestro parecer

y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos, sino criaturas muy bellas. (López Pinciano, 1998, p. 219)

Siguiendo esta línea otro caso bastante reconocido, y anterior a Lope, es *La Celestina*, que aparece definida como tragicomedia en su segunda edición de 1502, “obedeciendo al criterio de que una historia con un comienzo inofensivo y un final trágico debe ser una forma híbrida” (Spang, 1993, p. 177).

Por todo ello, debemos añadir que Lope de Vega, en *El Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, lo que en realidad hace es poner la etiqueta definitiva al género tragicómico, lo que automáticamente produce que desde ese momento la tragicomedia sea casi un referente constante para la producción de comedia en España, definiendo una tendencia muy clara de nuestra literatura:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (Vega, 1609/2003, v. 174-180)

Es entre los versos 174 y 180 donde Lope de Vega introduce a la tragicomedia sin nombrarla directamente. Habla de mezclar lo trágico y lo cómico imitando el ejemplo que da la naturaleza, donde está la variedad que deleita. Lope de Vega en sus obras no sólo mezcla personajes de alto estatus, como reyes y nobles, con otros de baja clase social, como sirvientes y graciosos, tal y como ya adelantó Plauto: lo que hace Lope es crear un sistema escénico y productivo global que trasciende la mera mezcla de personajes, introduce temas sorprendentes, usa el lenguaje “vulgar” para buscar el gusto y aceptación del público, y de alguna forma crea el concepto de espectáculo total sin prejuicios.

Para romper los límites previamente impuestos, insiste en superar la *comedia antigua*, con todos sus preceptos y normas, para ello nos dice: “cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves” (Vega, 1609/2003, v. 40-41). En esta línea, la búsqueda de Lope por la devoción del público y la insistencia en dejar atrás el pasado le lleva a afirmar sobre la vieja normativa: “que, quien agora con arte las escribe / muere sin fama y galardón” (Vega, 1609/2003, v. 29-30), refiriéndose a que para cosechar éxito no se debe escribir con “arte”, entendido como el uso de las viejas formas, ya que el resultado sería catastrófico para los gustos del público. Apoyado en estas ideas que desde *El Arte Nuevo de hacer Comedias en este Tiempo* se

harán universales, Lope de Vega crea lo que en adelante se conocerá como *comedia nueva* y que marcará una nueva forma de concebir el espectáculo dramático: ya sea trágico o cómico, o incluso también tragicómico, que llega hasta nuestros días y especialmente en el teatro español.

2.8 Los géneros en el periodo Neoclásico

Al entrar en el periodo Neoclásico, se produce un frenazo a todo ese impulso creativo y de búsqueda de nuevas formas que había florecido en el Siglo de Oro. Ya sea desde los trabajos de Lope de Vega, o en Inglaterra con Shakespeare y en Francia con Molière, entre otros muchos autores. Se llega después casi dos siglos donde se había avanzado con cierta intención de mezclar y explorar nuevos géneros a un momento de freno creativo, “para los neoclásicos se hace imperiosa la necesidad de acabar con el hibridismo y la impureza de los géneros históricos volviendo los ojos a los preceptos de Aristóteles y Horacio” (García y Huerta, 1992, p. 116). Esto significa volver la mirada al pasado grecolatino para poner la atención de nuevo en la triada clásica de géneros.

En España, Ignacio de Luzán en 1737 publica *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, donde establece las normas que deben seguir los poetas españoles, organizando este libro en tres grandes partes que coinciden los tres géneros clásicos: poesía, dramática y épica. Igualmente, no escatima en críticas a las formas y propuestas anteriores del Siglo de Oro abogando por todo lo contrario a lo que exponía Lope en el *Arte Nuevo*:

Es cierto que si un Lope de Vega, un Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias, que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando, ahora, son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa. (...) Pues no hay duda, como observa el P. Rapin, que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena. (Luzán, 1737/2017, libro I, cap. I)

En el tercer libro referido exclusivamente al género dramático, hace un repaso a los momentos y autores más importantes de España y, aunque reconoce los méritos de Lope, no pierde tiempo en dejar claro de nuevo sus gustos y preferencias hacia la recuperación de los clásicos, expresándolo casi como una justificación de sus posturas y discutiendo claramente la postura que defiende Lope sobre ese deber del dramaturgo de escribir teniendo en cuenta la cercanía al público usando como trampolín el lenguaje:

A esto se reduce el célebre *Arte nuevo* de Lope de Vega, que ha servido y sirve de pauta a nuestros poetas cómicos y a nuestro teatro. No ha sido ni es mi intento escribir una poética ajustada a este *Arte*; sino conforme al que nos dejaron Aristóteles y Horacio y siguieron después, y siguen todas las naciones cultas en la teórica y en la práctica (...) Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón, y no lo confundirán con lo que merece desprecio. (Luzán, 1737/2017, libro III, cap. II)

En este tercer libro dedicado al género dramático, Ignacio de Luzán define la tragedia y la comedia desde el ángulo aristotélico de la imitación dándole en ambas opciones cierta motivación pedagógica. En el caso de la tragedia lo hace ciñéndose casi escrupulosamente a la línea aristotélica: “ha de ser una imitación de un hecho de modo apto para conseguir el temor y la compasión y otras pasiones” (Luzán, 1737, libro III, cap. III). Y cuando más adelante define la comedia nos dice lo siguiente:

La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otros la definan, es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste. (Luzán, 1737/2017, libro III, cap. XVI)

Encontramos también en esta definición claras referencias aristotélicas, pero también algún eco platónico al decir “amor a la virtud y aversión al vicio”, donde de nuevo observamos subrayado ese supuesto efecto negativo de lo cómico. A partir de aquí hace una comparativa entre tragedia y comedia desde el punto de vista de la fábula, los personajes, las pasiones, el tema o el estilo. Reproducimos un extracto referido al estilo donde creemos se resumen el punto de vista del autor:

Finalmente se distinguen, la tragedia y comedia, en la sentencia y locución, esto es, en el estilo. Porque, como son diversos los asuntos de una y otra, y diversas las personas que se introducen, es muy justo también que sea diverso el estilo. Los asuntos de la tragedia son grandes, las pasiones violentas, las personas ilustres; con que, de razón, todo esto pide un estilo alto y con figuras retóricas, que son el lenguaje más propio de las pasiones. Pero la comedia no admite asuntos ni personas tales que pidan semejante estilo. Los argumentos cómicos son menos ruidosos; las pasiones más moderadas, teniendo más de tierno o de placentero que de violento y furioso; las personas de mediana o de baja condición, en quienes no asientan bien pensamientos muy altos, ni estilo muy elegante, ni pasiones muy violentas, mayormente atendida la calidad y la poca importancia de los casos que allí se representan. (Luzán, 1737/2017, libro III, cap. XVI)

Todos estos aspectos de nuevo colocan a la comedia como una opción muy alejada del obligado rigor e historicismo que se *debe* dar a la tragedia. Por otro lado, Luzán deja al autor cómico cierta libertad creativa dentro de los parámetros que nos presenta.

Cabe destacar en este periodo, y como evento importante para uno de los subgéneros dramáticos más decididamente españoles, el declive de los Autos Sacramentales que dejan de escribirse por su prohibición mediante una Real Cédula en 1765:

En los corrales, el Auto se encontraba con alternativas tramoyísticas superadas a las citadas en comedias de magia. Este enfriamiento del pueblo por los Autos no importaba demasiado a la iglesia, recelosa de los excesos del teatro, de sus vestuarios inadecuados, de la correlación entre las reconocidas vidas privadas de los cómicos y los papeles sagrados que representaban, argumentos salpicados por mil y una banalidades. (Oliva y Torres, 1997, p. 248)

Puede servir esta situación vivida por los Autos Sacramentales en el siglo XVIII, después de un gran tiempo de esplendor, como ejemplo del auge y caída de un género que tuvo mucha presencia y marcó la producción de muchos autores. En este caso del Auto Sacramental, la caída puede responder, como exponen Oliva y Torres, a dos causas fundamentales: en primer lugar, a la variación en los gustos del público y, en segundo lugar, a la interferencia de los intereses de terceros involucrados en el hecho, en este caso la Iglesia que no quería perder parte de su imagen y presencia social.

Podemos añadir que también tuvo bastante influencia en este caso la presión de los autores neoclásicos frente a la degeneración que paulatinamente habían sufrido los autos sacramentales. Además de la propia evolución estética del arte dramático que, como dijimos anteriormente, en el caso del teatro está asociado no sólo a los gustos del público, sino también a la necesidad de buscar nuevas formas y propuestas escénicas que mantengan la novedad, la creatividad y, dicho en términos escénicos, la *frescura* en las puestas en escena. Estos aspectos que explican la desaparición de los autos sacramentales, también nos ayudan a entender la gran necesidad que existe en el género dramático de una continua creatividad e innovación; no sólo dramaturgica, también técnica y formal. Quizá es por esto que el género dramático tradicionalmente cuenta con un gran número de subgéneros, formas y tipos a lo largo de la historia, ya que el dramaturgo debe dar respuesta a toda esta serie de necesidades creativas y estéticas para mantener el tono sobre las necesidades del público y de su entorno artístico.

2.9 Los géneros en el Romanticismo

El Romanticismo supone a priori un soplo de aire nuevo para la teoría de los géneros, tal y como ya dijimos al comienzo de este capítulo. Se opone al movimiento neoclásico y apuesta a la emoción, la imaginación desatada, el individualismo y lo subjetivo. Las nuevas corrientes que colocan al artista creador en el centro de todo, hacen que se replanteen los viejos paradigmas buscando resignificar el hecho literario casi de forma global. Por otro lado, el desarrollo y evolución de las ciencias se permea en lo relativo a la clasificación y significación de los géneros literarios:

Se esbozó una historia evolutiva de los géneros, que hacía primar la aparición de unos sobre otros. Durante todo el siglo XVIII se hablaba más de *especie* que de género, por influencia de las ciencias naturales y la taxonomía que llevaba implícita. (García y Huerta, 1992, p. 118)

Esta ideología que lo impregna todo, organiza a los géneros por ciclos o edades, según comenta Víctor Hugo en el *Prefacio a Cromwell* (1827):

Resumiendo con rapidez los hechos que acabamos de observar hasta aquí, veremos que la poesía cuenta tres edades, cada una correspondiente a una época de la sociedad, la oda, la epopeya y el drama. Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos épicos y los tiempos modernos dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia y el drama retrata la vida. (Hugo, 1827, p. 10)

Para Víctor Hugo lo dramático es un compendio perfecto de los géneros que le preceden y ve en Shakespeare a la cumbre de toda creación literaria. Igualmente deshecha la imitación como vehículo para clasificar u organizar la creación, del mismo modo que critica lo tragicómico dejando clara la distinción entre tragedia y comedia:

¿Queréis que lo feo sea un tipo digno de imitarse y lo grotesco un elemento de arte? Tenéis mal gusto literario. El arte debe rectificar a la naturaleza, debe ennoblecerla, debe saber elegir. Los antiguos no se han ocupado jamás de lo feo ni de lo grotesco, no han confundido jamás la comedia con la tragedia. (Hugo 1827, p. 7)

Aparece el concepto de *drama* asociado a Shakespeare como emblema y lo define como lo más destacado de la literatura de su tiempo. Al tiempo trata de la mezcla de la tragedia y la comedia en el propio drama:

He aquí que hemos llegado a la cumbre poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el drama, y el drama que funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocosos, la tragedia y la comedia; el drama que es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual. (Hugo 1827, p. 10)

Cabe destacar el tratamiento especial que Víctor Hugo hace del subgénero de la parodia como mezcla de lo grotesco y lo sublime que, según él, resulta revolucionario y es el germen del espíritu de la modernidad en su tiempo. Su forma de entender ese tipo de comedia derivado de su definición de parodia, la coloca en un lugar privilegiado y casi de importancia generacional, entendiendo esta postura como un motivo impulsador y revitalizador del artista frente a su entorno, al que de alguna forma debe enfrentar y superar apoyándose en esa imagen deformada y grotesca que surge de la parodia como reflejo social:

En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso (...) Lo grotesco, si del mundo ideal se pasa al real, desarrolla en él inagotables parodias de la humanidad. (Hugo 1827, p. 7)

Para otros autores de la época la evolución de los géneros es un hecho incontestable. En el caso de F. Schiller, los géneros se alinean en función de actitudes filosóficas siendo la poesía la más elevada de ellos, y aboga por la creación de nuevas formas como la ópera y el drama musical. En la misma línea, Goethe difumina la triada clásica e insinúa que las nuevas formas en los géneros ya se pueden considerar un hecho imparable. Jean Paul Richter ve difícil poder establecer normas que ajusten los límites entre los géneros, ya que dice que el Romanticismo es un movimiento que está muy por encima de los géneros y, de alguna forma, los géneros se dejan contagiar por sus propiedades y “virtudes” sin poder hacer nada al respecto, por lo que su valor es relativo y débil. Schelling y Friedrich Schlegel le dan mayor empaque a la novela frente a los demás géneros, justificando así la disolución de los géneros clásicos frente al avance de la novela. Por el contrario, August Schlegel da prioridad al drama frente al resto de géneros como forma artística consumada, apostando junto a Novalis por la ópera al ser un compendio de diferentes formas. Es decir, entre diferentes autores se detecta una abierta intención por romper las estructuras clásicas basadas en los tres géneros básicos y en buscar formas que den cabida a las nuevas creaciones que surgen en la época al calor de las ideas románticas.

Es en las *Lecciones sobre la Estética* (1820) de Hegel, donde se realiza un gran estudio sobre los géneros y se establece una gran clasificación de géneros y subgéneros, quizá la más completa realizada hasta la fecha. Para Hegel los géneros cumplen la función de enlace entre la creación del artista y el ideal de belleza que impera en el Romanticismo, de alguna forma concibe el género como un vehículo necesario para el arte en todas sus posibilidades. No obstante, la gran clasificación de los géneros que establece Hegel parte de los tres géneros clásicos principales: Poesía Épica, Poesía Lírica y Poesía Dramática; a su vez divididos y subdivididos en otros géneros

menores en los que sí aparecen nuevas opciones, ya sean más o menos contextuales, que suelen estar organizados desde una perspectiva normalmente historicista. En este caso, en el momento que Hegel hace alusión a lo dramático, lo coloca como la opción más completa del mundo artístico debido a su totalidad integradora:

Puesto que tanto según su contenido como según su forma se desarrolla como la más perfecta totalidad, el drama debe ser considerado como la fase suprema de la poesía y del arte en general. Pues, frente a los demás materiales sensibles, la piedra, la madera, el color, el sonido, es el discurso el único elemento digno de la exposición del espíritu, y, entre los géneros particulares del arte oral, la poesía dramática es a su vez aquella que aúna en sí la objetividad del epos con el principio subjetivo de la lírica, pues representa en inmediata presencia una acción concluida como acción efectivamente real tanto que surge del interior del carácter que se consuma como decidida en su resultado a partir de la naturaleza sustancial de los fines, individuos y colisiones. (Hegel, 1989, p. 831)

No obstante, dado el tema de este trabajo, cabe destacar la postura que mantiene Hegel frente a la comedia, a la que define como un tanto frívola y por lo tanto alejada del sentido artístico que debe imperar en las creaciones calificándola como un “pecado” al entenderlo desde la complacencia y el simple entretenimiento:

Pero el mismo, gravísimo caso se presenta cuando el poeta quiere con la misma intencionalidad alentar incluso una falsa orientación que predomine en el público por mor de la mera complacencia, y con ello peca doblemente, tanto contra la verdad como contra el arte. Para finalmente añadir todavía una observación más precisa, entre los distintos géneros de la poesía dramática la tragedia admite un margen para la libre comparecencia de la subjetividad del poeta menor que la comedia, en la que ya de suyo el principio es la contingencia y el arbitrio de lo subjetivo en general. (Hegel, 1989, p. 846)

Hegel expresa en concordancia que la comedia mantiene el campo subjetivo del autor más abierto que la tragedia, por lo que entendemos pierde el sentido artístico que debe transmitir la creación entendida como arte. Podríamos decir que la comedia sería la negación del arte y la “falta de esencia”, obviamente entendido desde las ideas del artista romántico que quiere trascender:

El terreno universal de la comedia es por consiguiente un mundo en el que el hombre como sujeto se ha adueñado por completo de todo lo que por lo demás le vale como el contenido esencial de su saber y consumir; un mundo cuyos fines se destruyen por tanto por su propia falta de esencia. (Hegel, 1989, p. 859)

Es muy importante la aportación de Hegel al estudio de los géneros con esta obra ya que, no sólo realiza una magna clasificación de todos los géneros, también explica cada una de la variedades de subgéneros que la componen haciendo un desarrollo desde el punto de vista

histórico. En esta numerosa variedad subgenérica es donde entendemos que realmente está la riqueza de estas *Lecciones sobre la Estética* para el campo de los géneros literarios. Partiendo de la llamada triada clásica: épica, poesía y dramática, surgen nuevos subgéneros que se van ramificando para construir un verdadero árbol donde están recogidas casi todas las formas literarias reconocidas hasta ese momento.

Ya en España, Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García en *Principios generales de Literatura e historia de la literatura española* (1877), apuestan por un novedoso sistema basado en parte en el origen conceptual de lo expresado por el poeta, ya sea externo o interno a su realidad o conciencia:

En rigor, no hay más que dos géneros poéticos fundamentales: el que expresa, o mejor aún, representa y reproduce la realidad exterior, y el que expresa los estados de conciencia del poeta, o lo que es igual, la Poesía objetiva y la subjetiva. Pero todos los estéticos y preceptistas admiten un tercer género, compuesto de ambos, esto es, *objetivo-subjetivo*, a que se da el nombre de *Poesía dramática*, y que en puridad no es más que una ramificación especial de la Poesía objetiva, caracterizada por cierto predominio del elemento subjetivo. (Revilla y Alcantara, 1877/2021, parte III, lección XXXII)

En este caso, comprobamos cómo se coloca a lo dramático en un lugar intermedio entre los dos géneros propuestos: *poesía objetiva y subjetiva*, que más adelante los asocia a lo épico y lo poético, y que queda definido casi como una variedad menor entre esas dos tipologías mayores propuestas. No obstante, a lo largo de la obra, y a medida que avanza el desarrollo de las explicaciones propuestas, sí se le da un valor distinguido a la poesía dramática:

Es, en efecto, la Poesía dramática la *expresión de la belleza objetivo-subjetiva*, o mejor, *de la belleza de la vida humana, mediante la representación de una acción que se manifiesta con todos los caracteres de la realidad*. (...) De aquí que sea la Poesía dramática el más real, el más vivo, el más popular también de los géneros poéticos. (Revilla y Alcantara, 1877/2021, parte III, lección XLIV)

Revilla y Alcántara, clasifican los géneros literarios en tres grandes grupos: poética, oratoria y didáctica. Dentro de esta clasificación, en la poética aparecen de una u otra forma expuestos de nuevo los tres géneros clásicos: lírica, épica y dramática, a su vez subdivididos en otros subgéneros más particulares y quizá cercanos al contexto literario vivido por los autores, que como hemos dicho sobre otros autores románticos, sí presentan una creatividad y variedad especial a la hora exponer mediante diversos subgéneros la situación literaria del momento. Los otros dos grandes géneros que se plantean en *Principios generales de Literatura*, la oratoria y la didáctica, se encuadrarían y harían parte de ese *cuarto* gran género que es la didáctica, que a día de hoy junto a la *triada* clásica conforman la clasificación de géneros más extendida y aceptada.

Finalmente, hacemos una referencia al momento en el que Revilla y Alcántara tratan el tema de la comedia. En este aspecto, se acerca a las ideas de Hegel y otros autores románticos, colocando a la comedia en un lugar no demasiado claro frente a otros géneros:

La expresión y representación de lo cómico es, pues, el objeto de la comedia; su fin artístico producir la impresión especial que lo cómico causa; su fin moral censurar los vicios y ridiculeces sociales, mofándose de ellos y poniendo de relieve todo lo que tienen de risible y a la par de inconveniente y pecaminoso, pero sin presentarlos con el colorido terrible que se da al crimen (...) Lo cómico tiene legítima cabida en el Arte, no obstante ser una parcial y transitoria perturbación de la belleza; porque si en sí no es bello, contribuye como elemento de contraste a la realización de lo bello, y su representación artística puede ser estética. (Revilla y Alcantara, 1877/2021, parte III, lección XLIX)

Por un lado, limita su finalidad como una simple crítica o censura de ciertos “vicios y ridiculeces sociales” que no llegan a tener la altura de la tragedia o del drama, mientras en parte niega su belleza artística y estética, pero sin asegurarlo al ciento por ciento; y por otro lado, asegura que la comedia sí puede llegar a una estética válida en su representación. Clasifica a los personajes de la comedia como “verdaderos caracteres” y “reales”, deben usar un lenguaje llano pero no vulgar y recomienda el estilo en prosa frente al lírico, aspecto en el que es bastante insistente, por su soltura más apropiada para representar asuntos familiares acercándose mejor a la realidad.

2.10 Los géneros en el Siglo XX

Al entrar en el siglo XX, la avalancha de autores que escriben y tratan el tema de los géneros y su clasificación se multiplica respecto de otras épocas anteriores. Analizaremos los autores considerados más importantes y que aportan nuevos puntos de vista y algo de luz al tema, aunque como ya dijimos al comienzo del capítulo, la clasificación de los géneros literarios no ha variado demasiado y pocas veces se ha despegado de los tres géneros clásicos principales.

Entramos en el siglo XX con Benedetto Croce, un autor puente entre el siglo XIX y el nuevo siglo XX, que propugna directamente la no existencia de los géneros literarios, quizá todavía influenciado en parte por las ideas radicales alrededor de los géneros promovidas desde el Romanticismo. Para Croce, una obra siempre es artística en sí misma y, para su estudio, es necesario captar la esencia y los rasgos internos propios de esta obra distinguiendo la personalidad poética (artística) del autor, frente a la personalidad histórica (práctica) para así poder rechazar el método historicista. En este caso, y según Croce, el uso de la clasificación por géneros no haría ningún favor a la obra porque destruiría el carácter individual de la misma. Si

aplicásemos la estructura de clasificación generalista dada históricamente por los géneros, la obra literaria solo obtendría un valor práctico o mecánico, y no poético o artístico, tal y como defendía Croce. Muchas décadas después, y siguiendo la estela de Croce, aparece Carlos Bousoño que de alguna forma refrenda estas ideas, “hablando en rigor no hay diferencias esenciales entre géneros literarios”, una idea que “para muchos significa dar la prioridad a la lírica frente al resto de géneros”, en tanto “la novela, el cuento, y hasta el teatro, en cuanto teatro leído, son pues poéticos en la misma medida en que lo puede ser digamos la poesía lírica” (Bousoño, 1970, pp. 4-10). Deducimos pues, que la teoría de la no existencia de los géneros no es aislada y corresponde a la preponderancia de lo poético, el género lírico.

Northorp Frye, en *Anatomy of criticism* (1986), expone que hay cuatro categorías preexistentes, o míticas, a los géneros: romántica, trágica, cómica e irónica; estas cuatro categorías forman los elementos pregenéricos o tramas genéricas en la literatura. Además, defiende que la base del sistema genérico debe ser retórica ya que “el género se determina por las condiciones que se establecen entre el poeta y el público” (Frye, 1986, p. 324).

Boris Tomachevski, teórico formalista ruso, ahonda en la implicación sociológica de los géneros y distingue entre *géneros altos*, o socialmente prestigiosos, y los *géneros bajos*, que cuentan con menor estatus social. Entre estos géneros bajos se suelen encontrar elementos humorísticos y burlescos, siguiendo la línea que suele colocar al género cómico entre lo más popular. No obstante, Tomachevski valora bastante estos denominados géneros bajos en el proceso creativo y les reconoce una originalidad y una estética especial: “la de Tomachevski es la primera tentativa seria por valorar adecuadamente los géneros bajos o inferiores en el proceso de la creación artística” (García y Huerta, 1992, p. 130). Este apunte resulta interesante cuando en este trabajo se trata de analizar especialmente textos pertenecientes al género cómico, género que a lo largo de la historia ha estado siempre asociado a estos llamados *géneros bajos*.

Tzvetan Todorov desde la visión estructuralista, le da más importancia al discurso frente al género, distinguiendo entre género histórico y otro que pertenece a un periodo determinado. Añade que una misma obra podría pertenecer a varios géneros según se estudie una característica u otra de su estructura, incluso “empezar a presentar los géneros como principios dinámicos de producción” (Todorov, 1978, p. 53). Todorov define los géneros como actos de habla y añade que por lo tanto incluyen propiedades discursivas, tienen existencia literaria en sí mismos, y que el género deriva de un acto de habla desde varias transformaciones, lo que

“ampliaría el campo de los géneros históricos a formas como el refrán, la adivinanza, el conjuro o, en nuestros días, el graffiti” (García y Huerta, 1992, p. 133). Partiendo de esta consideración, y apuntando concretamente al campo escénico que nos interesa más para este trabajo, podríamos clasificar como géneros asociados a nuestro momento histórico la improvisación, el *stand up comedy*, la danza teatro, el nuevo circo, o incluso el *performance* ya que generan una producción propia de contenidos entendidos como actos de habla concretos y discursivos.

Para Mijail Bajtín, el género supera la distinción entre la forma y el contenido, “una obra es solamente real en la forma de un género definido” (Bajtín, 1976, p. 129). Distingue dos líneas tradicionales en la historia literaria: la *lineal*, en la que las obras no varían mucho, se manejan los mismos argumentos gramaticales y suele haber una homogeneidad de estilo como la novela griega y la novela sentimental; y la otra línea es la *pictórica*, donde el lenguaje es más rítmico y se presta a mostrar la réplica del autor con habilidad, correspondería a géneros cómicos o del *spoudaiogeloion* griego. Esta segunda línea tradicional literaria que describe Bajtín, se acerca mucho más al objetivo central de este trabajo alrededor de la comedia planteando estos géneros pictóricos casi como renovadores de la tradición literaria:

Esta tradición se corresponde con la cultura carnavalesca y ha actuado siempre de revulsivo y regenerador de las series genéricas más agostadas mediante las parodias. Lo característico del sistema carnavalesco y de esta tradición es la inversión del mundo, el cuestionamiento de la visión monológica que adoptan las formas más oficiales de la cultura. Para Bajtín, el texto carnavalesco por antonomasia es la novela polifónica, resultado del cruce de géneros e ideas diversas, que ofrecen una visión heteróclita y nueva del mundo. (García y Huerta, 1992, p. 138)

Para Bajtín, el género literario fija un modelo del mundo y delimita las temáticas mediante una serie de coordenadas espaciotemporales a las que llama *cronotopo*. Esta expresión proviene de los términos griegos *kronos* (tiempo) y *topos* (lugar), por lo que se refiere a las relaciones entre tiempo y lugar en las creaciones literarias. Para Bajtín, ambos conceptos eran iguales para la lingüística que para la física y podían ubicarse en una coordenada espacial a la que podía denominarse cuarta dimensión. Según su teoría, el análisis del cronotopo es fundamental para entender una obra porque a través de él se comprenden las relaciones espacio temporales que se encuentran latentes en toda obra literaria:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar

aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). (Bajtín, 1989, pp. 237-409)

Elabora una serie de situaciones tipo que encajarían en esta categoría: el encuentro, el camino, el castillo, el salón recibidor, la pequeña ciudad provinciana o el umbral. En todas estas situaciones se encuentran, según Bajtín, *valores cronotópicos* diversos que se corresponden con cada motivo o elemento importante que determinan las variantes más importantes de la obra literaria. Más adelante, cuando lleguemos al análisis de textos teatrales colombianos, de alguna forma debemos volver a tocar el tema del cronotopo bajtiano asociándolo al contexto de la creación colombiana, que presenta unas características muy concretas.

Aunque Bajtín se centre más en la novela, perfectamente la teoría alrededor del cronotopo es aplicable al género dramático, donde en algunos momentos aparece esa *cuarta dimensión* literaria válida para algunos subgéneros en los que, casi de forma obligatoria, su lectura o visión nos retrotraen imaginariamente a ciertas situaciones comunes o son necesarias unas coordenadas espacio temporales concretas para analizar y entender en su totalidad estas dramaturgias. Como ejemplo de estas posibilidades podríamos recordar el caso del teatro del absurdo, anclado a un momento contextual y artístico puntual del siglo XX; o la *Commedia dell'Arte* italiana que, aunque no presente una dramaturgia muy reconocida y continuada, sus continuas representaciones suelen estar impregnadas de unas coordenadas vitales muy concretas. Para ambos casos los valores cronotópicos que plantea Bajtín, identificarían las creaciones y servirían de referencia, no sólo para el texto dramático en sí mismo, sino también para los valores estilísticos y representativos de estas creaciones dramáticas. Importante también es su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941), por el planteamiento que hace de la comicidad en la Edad Media y Renacimiento para entender como su influencia llega hasta nuestros días desde ángulos y formas asociadas a la alegría popular.

Werner Krauss expone que no hay otra opción que reconocer el carácter histórico de los géneros en la medida en que nacen, se desarrollan, y también pueden morir; valga recordar aquí el caso ya comentado del Auto Sacramental. Para ajustar su teoría elabora tres principios fundamentales: primero, considerar cada obra nueva como un nuevo elemento en su género; segundo, los géneros se deben mezclar y transformarse sin cesar; y tercero, los géneros se someten al cambio continuo de épocas y tiempos:

Hay géneros cuyo origen como el de la épica se ocultan en la prehistoria, pero que tiene muerte verificada por muchos médicos, y al revés, hay géneros como la novela larga (*roman*) y la novela corta cuyo comienzo (en Petronio y en el siglo XII italiano) conocemos perfectamente, pero que hasta hoy día mantiene su vigor primitivo. (Krauss, 1982, p. 85)

Esta característica histórica y la adaptación de los diversos géneros al momento que viven, provoca que aparezcan nuevas obras vinculadas a las posibilidades técnicas como la película, o la pieza para radio. Pero no sólo la adaptación y los cambios se asocian a lo técnico, las conexiones con la realidad también provocan variaciones. Krauss pone como ejemplo el cambio en la literatura española del siglo XX, donde hasta poco más allá del final de la guerra civil lo lírico mantenía una *primera posición* literaria, mientras que ya a partir de los años sesenta la novela es el género que marca la pauta literaria:

Atribuir a un género determinado la función de representar una capa social no significa que esta correspondencia se realice sin falta y en todas las épocas. La longevidad de las tradiciones parece entonces comprobar el rasgo eterno y ahistórico de todo arte. Pero la longevidad (lo repetimos) no es lo mismo que la eternidad. (Krauss, 1982, p. 88)

Avanzando en las últimas décadas del siglo XX, encontramos el *Diccionario del Teatro* (1983), de Patrice Pavis. En sucesivas reediciones y ampliaciones se ha convertido en una herramienta imprescindible para estudiar y situar el arte escénico en nuestros días. Para Pavis, el género es un elemento importante para conocer y analizar un texto teatral ya que *impulsa* su comprensión, al tiempo que se convierte en la llave que puede definir su naturaleza:

Así, la determinación del género ya no es un asunto de clasificación más o menos útil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas (que definen precisamente cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del género. (Pavis, 2011, p. 219)

Al mismo tiempo que coloca al género como una pieza clave para la propia identificación del texto que se analiza, nos dice que cada texto es en sí mismo una “desviación” de la idea que pretende defender. Refrenda Pavis con estas palabras la idea de la evolución de los géneros, con la posibilidad de cada texto para elegir su propio camino. Se acerca un poco este concepto al que ya comentamos de Croce alrededor de la no existencia de los géneros y la posibilidad de que cada texto sea su propio género diferenciado e independiente.

Pavis propone organizar los géneros desde dos ángulos: el histórico y el estructural. Siguiendo a Platón en *La República* llega a la conclusión, acertada diríamos, de que el género dramático es el más objetivo entre todos teniendo en cuenta sus características y su aspiración

escénica, lo que lo constituye como un género fácil de diferenciar. También defiende la función del género como *guía* del lector para alimentar su experiencia: “Al detectar el género del texto, el lector tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género” (Pavis, 2011, p. 221). Para él, el género no es solo un elemento integrador e identificador del texto literariamente; también funciona como una pieza vital del juego que plantea el texto al actuar como una guía que también pone ciertos límites creativos para el autor cuando escribe, pero también para el lector cuando reconoce la obra que tiene entre las manos.

Encontramos otro trabajo que gira sobre los géneros partiendo de una idea que recupera la tradición clásica. Nos referimos a *Teoría de los Géneros Literarios* (1988), una serie de textos sobre los géneros compilada por Miguel Ángel Garrido. El propio Garrido en la introducción plantea una idea que nos llama la atención desde su título: *Una vasta paráfrasis de Aristóteles*. Después de analizar la teoría de los géneros aristotélica, Garrido apuesta por expresar que, a fin de cuentas, toda la historia de los estudios sobre los géneros parte de Aristóteles y de una u otra forma siempre volvemos allí. Así acaba su texto introductorio que abre la puerta al resto de colaboraciones: “Lo dicho. He aquí un compendio de una modernísima teoría inventada por un tal Aristóteles hace tan sólo casi veinticuatro siglos” (Garrido, 1988, p. 27). También el propio Garrido apuesta por dar su punto de vista sobre el género según líneas históricas y estructurales, además de apoyarse en alguna pincelada alrededor del estilo:

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. (Garrido, 1988, p. 25)

Destacamos esta cita porque toca directamente dos de los conceptos que más adelante usaremos para nuestra propuesta de análisis: la estructura y el estilo. Indirectamente, al hablar de la época y la historia nos lleva hacia los terrenos del contexto, que también nombraremos en la parte dedicada al análisis.

Vamos concluyendo esta parte sobre el siglo XX haciendo referencia a dos trabajos que nos han acompañado a lo largo de nuestro breve repaso histórico para recuperar los planteamientos que sus propios autores hacen sobre los géneros. El primero de ellos es *Géneros Literarios* (1993), de Kurt Spang; y el segundo *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia* (1992), de Antonio García y Javier Huerta.

Spang expone que el género literario es un concepto escurridizo de definir en el que juegan muchas variables complejas, por lo que unificar los criterios que lo puedan explicar de una forma concreta y reconocida de forma global resulta realmente difícil, dado que “La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes” (Spang, 1993, p. 41). De hecho, cuando entra a presentar los diferentes géneros, el propio autor es consciente de que se adentra en una empresa extremadamente compleja en la que solo puede dar unas líneas muy globales de cada género, incluyendo quizá ideas subjetivas, dada la gran cantidad de posibilidades que existen.

Por otro lado, García y Huerta apuestan por trabajar en la actualización de la teoría de los géneros en función de las nuevas tendencias y formas que han aparecido recientemente: “Sin abdicar de su vocación especulativa, pensamos que la actual teoría de los géneros debe imponerse como tarea básica el establecimiento de tipologías actualizadas, que superen las carencias o limitaciones de las tipologías clásicas” (García y Huerta, 1992, p. 230). Son conscientes de la continua evolución de los géneros debido a circunstancias históricas, sociales o técnicas y apuestan por una decidida colaboración entre historiadores y teóricos para afrontar esta tarea de actualización.

Queremos acabar esta revisión del siglo XX haciendo una reseña sobre Dario Fo, autor dramático destacado que creemos ha influido mucho en la recuperación de géneros y formas escénicas cómicas, además de servir como uno de los buques insignia para la nueva ola de apuestas teatrales de las últimas décadas del siglo vinculadas a la comedia más bufonesca. A través de su incansable trabajo, especialmente en la obra *Misterio Bufo* (1969), Fo trae al siglo XX las formas teatrales vinculadas al juglar de la Edad Media y la *Commedia dell'Arte*:

El teatro itinerante de Fo ha rescatado el concepto del “espectáculo abierto”, en el que la palabra, el acrobatismo, la mímica y el gesto recuperan la intensa carga significativa que tenían en la comedia del arte, es decir, a través de ellos se logra expresar “todo para todos” desde el inicio y con un natural dominio. (Pérez, 1998, p. 26)

Esta aparición en la segunda mitad del siglo XX de formas literarias y teatrales pertenecientes a una época vivida varios siglos atrás puede demostrarnos la variabilidad de los géneros junto a su constante evolución y adaptación a las necesidades de cada época y del creador que haga uso de ellos. Fo usó textos clásicos para deformarlos, modificarlos y construir un texto dramático actual que no perdió nunca su frescura y atractivo hacia el público del momento. Según explica su traductora al español Carla Matteini en el prólogo de *Misterio Bufo*,

para crear esta obra Fo siguió un sistema diferente a lo que podemos esperar del proceso de un autor más clásico:

Al principio, componían el espectáculo los textos sueltos de las escenas, sin introducción previa, y cuando Fo descubrió en sus giras por el extranjero que así, solos, no funcionaban, empezó a introducir unas explicaciones, traducidas de manera simultánea, para dar mayor comprensión de la historia que iba a contar. (...) comprobó que anteponiendo a sus *sketches* cómicos estos monólogos (...) creaba no solo un efecto de distanciamiento fundamental para un brechtiano confeso como él, sino que multiplicaba la carga satírica del espectáculo. (Fo, 1998, p. 11-12)

Aunque Dario Fo era un autor dramático consumado, demostrado en otros títulos como *Muerte accidental de un anarquista* (1970), *Aquí no paga nadie* (1974) o *Pareja abierta* (1983), vemos cómo decide mezclar textos e ideas provenientes de diferentes fuentes, especialmente lo dramático y lírico, pero también el didáctico, para conformar un texto teatral paradigmático muy cómico y satírico que a la postre le llevó a ganar el Premio Nobel en 1997. Tal y como nos dice Matteini, quizá la necesidad y el sistema de *prueba-error* le llevaron a componer de esa forma *Misterio Bufo* para adaptarlo a las circunstancias del momento en que se representaba. No obstante, su experiencia también nos abre la puerta a grandes posibilidades de composición de novedosas formas literarias y dramáticas apoyadas en la mezcla y exploración de los géneros, como defendían García y Huerta. Es indudable que la presencia de Dario Fo en la segunda mitad del siglo XX, modificó el rumbo del género cómico teatral y supo mostrar nuevos caminos para la exploración de los dramaturgos y de las compañías de teatro.

2.11 La entrada al siglo XXI

En estas notas sobre los principales hitos que afectan a los géneros, no podemos dejar de fijarnos en estas últimas décadas que estamos viviendo y que nos han acompañado en este nuevo siglo. Resulta complejo delimitar unas líneas maestras para los movimientos del teatro cómico en nuestro tiempo, dada su amplitud de oferta y variedad, aunque podemos aventurarnos a intentar aportar algunas directrices fundamentales.

En primer lugar, asistimos a una enorme cantidad de oferta en diferentes medios, formas, géneros y tipos de comedia que en muchos casos ha enriquecido el panorama de nuestra época. Esto escribía Jerónimo López Mozo al intentar catalogar las obras cómicas de la cartelera madrileña a comienzos del siglo XXI: "Imposible continuar. No he agotado el censo de obras de humor. Lo que se agota es el espacio disponible para tratar de ellas" (López Mozo, 2010, p. 115).

De una u otra forma se ha conseguido esa mixtura de géneros y subgéneros que progresaba desde la segunda mitad del siglo XX, y la tendencia es continuar con esa experimentación y búsqueda. Un buen ejemplo sería lo que José Moreno Arenas llama *teatro indigesto*, que suele tener elementos surrealistas o esperpénticos aplicados a la comedia: “Entiendo el Teatro indigesto, así lo expresa también Abelardo Méndez Moya, como difícil de aceptar por una mentalidad cultivada y acorde con lo tradicional y lo convencional (...) como una bacanal del inconformismo, la provocación y el desenmascaramiento” (Moreno, 2010, p. 80). Sumado a esta tendencia concreta, podemos añadir todos aquellos nuevos códigos escénicos que han surgido en las últimas décadas y que buscan nuevas formas de comunicación con el público.

En segundo lugar, nos encontramos con la *dictadura* del presupuesto y los objetivos comerciales, que pueden marcar la trayectoria de una producción escénica y también de las formas dramáticas que surgen a su amparo:

El drama del siglo XXI está marcado por dos factores determinantes: el poder económico, que decide las obras a montar, como ha ocurrido siempre, y los espectáculos rivales – cine y televisión–, exclusivos de los últimos tiempos, que en un principio se temió que acabaran con él. (Zapata, 2018, párr. 5)

Usualmente, cuando se habla de *teatro comercial*, se tiende a pensar en espectáculos de género cómico que gozan de grandes presupuestos apoyados en figuras más o menos reconocidas por el público. Esta clasificación popular deja fuera un gran porcentaje de la producción teatral existente, la gran mayoría, por lo que creemos necesario recordar que, como explicó Ángel Berenguer, todo teatro es *comercial*:

El teatro es un acto comercial: se vende un producto a unos consumidores. Esta venta puede materializarse en dinero, prestigio, servicio público, etc., pero es siempre una transacción: nosotros hemos realizado este producto que exponemos y vosotros venís a consumirlo. No es pensable un teatro sin público porque el carácter colectivo de éste es parte esencial de la noción teatro. (Berenguer, 1992, p. 179)

Hacemos esta puntualización sobre el carácter comercial del teatro según Berenguer porque al hablar de la comedia en las últimas décadas la tendencia es a asociarla al llamado *teatro comercial*. La irrupción de las producciones teatrales que nacen al amparo de personajes televisivos es otra de las características de este nuevo siglo escénico. Como dijimos antes, los objetivos comerciales sobrevuelan y mandan sobre lo artístico determinando en muchos casos el trabajo del equipo creativo. Se busca competir por el público frente a otros medios y ofertas de entretenimiento como el cine, la televisión, la oferta doméstica, internet..., que a priori cuentan con una mayor aceptación y facilidad de llegada al espectador. La estrategia de estas

producciones para conseguir sus márgenes de beneficio pasa por ofertar montajes escénicos que arriesgan poco sin buscar nuevas formas ni propuestas rupturistas, se suele jugar sobre lo seguro afectando a la calidad final que se ve en escena:

Cuando la comedia se convierte en un “producto” a vender, igual que una lavadora, en su afán de llegar a mucha gente, suele ser bastante mediocre, como si se diera por supuesto que gran parte de los espectadores prefiere espectáculos de dudosa calidad. (Zapata, 2018, párr. 7)

En un tercer lugar podemos hablar del lugar de la tradición popular y lo carnavalesco según expresaba Bajtín (2003), que se ha quedado en un lugar teatral quizá más secundario y relegado a espacios menos masivos. No obstante, sigue habiendo dramaturgos y compañías, como era el caso de Dario Fo, que lo plantean en sus trabajos como una forma de búsqueda que rechaza cierto formalismo apoyándose en una estética más grotesca: “El rechazo de la rigidez, del dogmatismo y de la unicidad son principios básicos en el teatro de Alfonso Zurro y Moreno Arenas, así como la defensa de la polifonía, de lo lúdico y lo carnavalesco” (Gutiérrez, 2018, sección 2, párr. 7). Entendemos que, en muchos casos, lo popular tiende a separarse de las tendencias más contemporáneas del teatro para encontrar un lugar relegado a producciones menores o que no suelen entrar fácilmente en los grandes circuitos escénicos.

Otro elemento interesante que se observa en este comienzo de siglo en los montajes escénicos más contemporáneos es la *desconstrucción* de los elementos que la componen. No entramos frente a una crítica directa o un simple afán destructor, se trata más bien de una búsqueda de fondo y formal por encontrar y llegar a otros significados posibles sobre la escena:

La desconstrucción implica lo epistemológico, pero también lo político y lo ético. Deconstruir equivale a destruir cualquier manifestación en la que aparece una forma de totalidad, de exclusión, de pureza; es decir, trabajar para que no triunfen esas formas totalitarias y excluyentes. (Gutiérrez, 2010, p. 120)

Según Francisco Gutiérrez, esta desconstrucción encuentra un campo ideal de expansión a través de la comedia, donde se puede apoyar especialmente en la parodia y la crítica que suele acompañarla. La comedia tiene *bula* para atacar ciertos conceptos que podríamos considerar inamovibles: la identidad, la memoria, la política, el sexo, la mujer, las relaciones, etc. Igualmente, esa desconstrucción se puede aplicar también a la forma de presentación de las obras de teatro: estructuras dramáticas no habituales, formatos escénicos irregulares, puestas en escena rompedoras, espacios novedosos, integración del público, etc. “El humor descompone, desordena y deforma sistemáticamente en oposición al proceso de construcción integradora de

una obra de arte” (Gutiérrez, 2010, p. 120). Podríamos asociar esta tendencia a lo que ya comentamos anteriormente sobre la búsqueda de nuevas formas, lenguajes y códigos alrededor del género dramático.

Al hablar de comedia en el ámbito escénico del siglo XXI, y siguiendo lo ya adelantado sobre los comediantes, debemos fijarnos en la irrupción ya definitiva del *stand up comedy* en nuestro panorama cultural como una opción que ha ganado mucho público:

En su origen, este espectáculo se solía ver en clubes nocturnos y cafés, donde el cómico, subido a un pequeño estrado, sentado en un taburete y con un micrófono en la mano, hace reír al público gracias a un humor basado en el lenguaje y el gesto. (Ríos, 2010, p. 145)

Este subgénero cómico tiene su origen en los Estados Unidos donde, a través de diferentes cómicos, o *comediantes*, término del que prácticamente se han apropiado y actualmente los define, han ido evolucionando el género y la forma de afrontar al público para hacer reír. Son muchos los comediantes norteamericanos reconocidos: Andy Kauffman (1949-1984), Woody Allen, Steve Martin, Eddie Murphy, Ellen Degeneres..., entre muchos otros que han llegado a tener bastante fama mundial al pasar del *stand up* a la televisión y cine. Entre todos ellos, debemos destacar a Lenny Bruce (1925-1966) que definitivamente rompió las reglas preestablecidas del *stand up* para evolucionarlo hasta lo que conocemos hoy día: “Lenny Bruce tensó la cuerda de la provocación y abrió un camino que, poco después de su trágica muerte, quedaría relativamente normalizado” (Ríos, 2010, p. 145). Sobre su figura y aportes se grabó en 1974 la película *Lenny*, dirigida por Bob Fosse y protagonizada por Dustin Hoffman, en la que se nos muestra la experimentación que realizó este comediante intentando romper sobre los límites del *stand up comedy* en su época.

En España, igual que en otros países iberoamericanos, el fenómeno del *stand up comedy* llegó a finales del siglo XX a través de la televisión, saltando posteriormente a los teatros y a otros locales nocturnos. La emisión en televisión del programa *El club de la Comedia* (Canal Plus, 1999-2002), de alguna forma, marcó la entrada definitiva de este subgénero cómico a España a comienzos del siglo XXI. Posteriormente, se produjeron otros programas de corte similar en diferentes cadenas que ayudaron a situar al *stand up comedy*, y a sus comediantes, en diferentes ámbitos del entretenimiento; ya sea en televisión, teatros, cine, locales de espectáculo, o emisiones vía internet. Podemos asegurar que el *stand up comedy* y sus variantes se han convertido hoy día en una de las opciones cómicas de escena más aceptadas por el público;

aunque muchas de sus propuestas tengan una calidad en muchos casos mediocre convertidas en un “producto para vender”, tal y como nos explicaba Zapata anteriormente.

Es importante destacar en este periodo el trabajo de otro tipo de monologuistas cómicos que siguen la línea del monólogo teatral más tradicional. En esta línea de monólogo cómico, en España destacó Miguel Gila (1919-2001), entre otros muchos cómicos que tuvieron mayor o menor fortuna. Gila actuó como maestro de sucesivas generaciones hasta llegar al siglo XXI: “Durante décadas, Miguel Gila creó un mundo propio y peculiar repartido por diferentes medios (...). Sus coordenadas nos conducen a un humor enraizado en una tradición sin posible relación con la modalidad importada de Estados Unidos” (Ríos, 2010, p. 151). Sin entrar en demasiados nombres de cómicos cuyo trabajo y espectáculos están basados en la figura del popular *cuenta chistes*, como Casen (1928-1991), Arévalo o Fernando Esteso, destacamos entre ellos el caso de Eugenio Jofra, *Eugenio*, (1941-2001) que creó un estilo y un personaje muy personal en sus actuaciones; para conocer mejor su vida nombramos el documental *Eugenio* (Rovira y Baig, 2018), producido por TV3.

En una línea diferente de monólogos cómicos más cercanos a lo teatral, nombramos el trabajo de Rafael Álvarez, *El Brujo*, que basa su repertorio en espectáculos unipersonales para los que en muchos casos adapta textos clásicos a su estilo personal de actuar y relacionarse con el público. También, y muy especialmente, debemos mencionar a Pepe Rubianes (1947-2009), cómico, escritor y actor que supo mezclar el monólogo teatral con las nuevas formas escénicas y de entretenimiento que gustaban y pedía el público:

Su poética emerge, por lo tanto, en su contacto con el público, de la puesta en juego de sus relatos a través del cuerpo, de la espacialidad del gesto, de la eficacia de la palabra y de la acción. Si en el teatro tradicional los actores acostumbran a ser un elemento más del espacio escénico, en el teatro llamemos popular-narrativo -es el caso de Pepe Rubianes-, en cambio, son ellos mismos los que lo determinan. El espacio escénico se dilata o se contrae por medio de la figura del actor. En nuestro país, Pepe Rubianes representa en los últimos años sin duda el más afamado juglar contemporáneo (...) es, nos atrevemos a afirmar; uno de los más dignos representantes de lo que tal vez podríamos llamar la nueva comedia del arte que aquí y ahora se hace en nuestro país. (Salvat, 2004, pp. 184-185)

Rubianes sería lo que en el argot norteamericano del espectáculo llamarían un *one man show*, aunque ya sabemos que la tradición teatral cómica del monólogo en España no le debe nada al *stand up comedy*. Tanto en España, como en el resto de Europa, contamos con una poderosa tradición de animadores y narradores con los que podríamos bucear más allá del

bululú para encontrar sus raíces; porque quizá sea al revés y debamos entender que todo lo norteamericano llegó desde Europa. Destacamos del amplio repertorio de Pepe Rubianes el espectáculo *Rubianes solamente*, que mantuvo en cartel durante nueve años, de 1997 a 2006, en el Teatro Capitol de Barcelona, cosechando varios premios y distinciones. A día de hoy este espectáculo se puede visualizar completo desde la plataforma Youtube.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

En este capítulo mostraremos las opciones metodológicas tomadas en el trabajo, que han sido varias, desde una revisión de literatura a una indagación empírica asentada en el estudio de casos, siendo cada texto dramático elegido un caso específico y diferencial a estudiar dentro de la dramaturgia colombiana cómica del siglo XXI.

Hemos optado por un paradigma cualitativo, con una orientación en primer lugar descriptiva y en segundo lugar interpretativa, en tanto se realiza una presentación de textos seguida de una exégesis con una fuerte dimensión hermenéutica.

En la revisión de literatura hemos utilizado fuentes tomadas de diferentes repositorios bibliográficos, tanto físicos como virtuales.

Los principales utilizados son:

- Biblioteca Virtual de UNIR, España.
- Biblioteca de la Fundación March, Madrid, España.
- Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid, España.
- Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia.
- Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia.
- Archivo virtual del Ministerio de Cultura de Colombia.
- Archivo virtual de IDARTES, Alcaldía de Bogotá, Colombia.
- Repositorio virtual del Sistema de Información Científica redalyc.org.
- Repositorio virtual de la Fundación Dialnet.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Diccionario virtual de la Real Academia Española de la Lengua, edición tricentenario.

- Archivo de la Compañía Teatro de la Candelaria, Bogotá, Colombia.
- Archivo personal de la investigadora Marina Lamus, Bogotá, Colombia.
- Archivos personales de los dramaturgos elegidos.
- Otros repositorios virtuales de revistas y publicaciones de diversas universidades nacionales e internacionales.

Todos estos recursos han servido para realizar un estudio de fuentes y antecedentes en torno a cuestiones substantivas: de un lado las teorías sobre la obra dramática o sobre el espectáculo teatral, y del otro las teorías sobre lo cómico; en tanto categoría vinculada a los géneros literarios, y en ellos a la comedia como cajón de sastre en el que se agrupan diferentes modalidades de composición dramática, sin olvidar la tragicomedia. Esta revisión de literatura también nos ha servido para elaborar un mapa conceptual e histórico de la comedia como género dramático, y para establecer un patrón o modelo de análisis de un conjunto de textos seleccionados y abordar la pregunta fundamental que nos empuja en este trabajo: ¿cómo se genera y se usa la comicidad en el teatro colombiano actual?

La revisión de literatura, como método, también se amplía desde la idea de la revisión de espectáculos. Tomamos la puesta en escena como texto espectacular que aporta diversa información para así poder llegar a una selección de textos que representan las líneas de trabajo en torno a la comicidad en Colombia que puedan mostrar variedad y diversidad. La revisión implicó leer muchos textos dramáticos y visionar diferentes espectáculos que se presentaban o se referían como *cómicos* o vinculados con lo *cómico* y con el humor. Realizar esta labor supuso una inmersión importante y continuada en la realidad escénica y literaria colombiana. Esta búsqueda, y la necesidad de concreción para hacer viable el trabajo, fue la que nos llevó a seleccionar un grupo de textos significativos y representativos de la dramaturgia cómica en Colombia durante el siglo XXI que escogimos en función de diversas variables que posteriormente expondremos.

La revisión de literatura también se vincula, además del patrón de análisis, con la propuesta de elaborar un manual de análisis del texto con una finalidad didáctica, lo que implica ese trabajo en torno a los conceptos para su clarificación y fijación. Es, en buena medida, la preparación de una herramienta con la que abordar la exégesis y la interpretación de los textos dramáticos, pero también como guía para la escritura de textos o para los procesos de dramaturgia textual sobre los que se asienta la creación de espectáculos. Ciertamente, este

trabajo también supone la preparación de un modelo que trasladar a la docencia, pero también se puede usar en el campo dramático profesional para ayudar al quehacer teatral: para abordar el análisis de un texto ante un proceso de creación escénica, o también como guía para iniciar un proceso de creación textual o de dramaturgia.

La revisión de literatura la realizamos a partir de ensayos, artículos, investigaciones, y actas de congresos, muy especialmente los que cada año se organizan en la UNED en Madrid a cargo del *Seliten@t* y que en su décimo novena edición se ocupó del humor en el teatro, con un importante número de comunicaciones que también permiten una inmersión profunda en la cuestión del humor y los múltiples problemas que propone. Por lo tanto, desde esa revisión de literatura proponemos, en el capítulo 4, un modelo de análisis, que hemos desarrollado de forma progresiva desde los elementos más genéricos de cualquier texto dramático, ya sea o no comedia, hasta llegar a la concreción alrededor de los recursos y estrategias cómicas usadas por el autor, considerando los diferentes aspectos a analizar en el proceso de presentación y hermenéutica textual.

La dimensión más empírica de la tesis se presenta en el capítulo 5, en el que aplicamos el modelo de análisis a un conjunto de textos dramáticos colombianos escritos en el siglo XXI y representativos de las tendencias en la comedia teatral del país. Estos textos ejemplificarán la aplicación de la propuesta de análisis y servirán para contextualizar el uso de la comedia en la dramaturgia colombiana más actual. Además del análisis de las dramaturgias seleccionadas, complementamos el trabajo con algunas entrevistas y cuestionarios a los autores de las mismas con la finalidad de obtener información diversa alrededor de la creación de estos textos, sus motivaciones e inquietudes a la hora de construir el texto, y también sobre su ejecución escénica ya que muchos de estos autores también asumen la responsabilidad de dirigir sus puestas en escena. Por ello mismo, en varios casos, resulta bastante complejo desligar el texto de su puesta en escena. Cabe resaltar que algunos autores y autoras directamente nos informaron que el texto había nacido del trabajo actoral: de talleres o encuentros, de improvisaciones o incluso de otros intentos más o menos fallidos de componer un espectáculo. Es aquí donde resulta de gran utilidad la metodología del estudio de caso (Simons, 2011), singularizando cada texto dramático (o espectáculo) como un caso particular de exploración y desarrollo de la comicidad. Lo cual implica una lectura pormenorizada de cada texto, e igualmente un análisis de la trayectoria de cada autor, utilizando herramientas diversas, desde la historia de vida hasta la entrevista.

Tal aplicación de la propuesta de análisis sobre la selección de textos previamente realizada -tanto general como específica para la comedia- arrojará unos resultados que serán presentados y analizados junto a sus correspondientes comentarios en el capítulo 6, para posteriormente concluir con una serie de ideas a modo de conclusiones generales frente al trabajo realizado que servirán de reflexión final para este estudio.

4. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR TEXTOS DRAMÁTICOS

4.1 Presentación de la propuesta

Tal y como indica Pavis (2000) en relación al análisis de espectáculos, podríamos añadir que también el análisis de textos dramáticos ha de tener en cuenta la complejidad y multitud de tipos de textos que existen, e incluso a veces inventar metodologías que se adapten a cada uno de ellos y a sus características (p. 17). Empezamos con esta paráfrasis de Patrice Pavis, con la que también comienza su libro *El análisis de espectáculos* (2000), para subrayar la complejidad que supone analizar un espectáculo y, en concreto, el teatro. En nuestro trabajo no analizaremos los espectáculos teatrales como tal, aunque para algunos textos sí podremos tener información de su puesta en escena que complementen el trabajo; nosotros partiremos del trabajo sobre los textos dramáticos que dan origen a las posteriores puestas en escena. Como bien dice Pavis, el trabajo es complejo por lo que en algunos textos será necesario tomar partido por algunos elementos y conceptos en detrimento de otros que consideremos de menor aporte para conseguir nuestros objetivos. Planteamos esta propuesta de análisis como una opción más dentro del amplio abanico de metodologías de análisis que existen alrededor de los textos dramáticos. En nuestro caso, con una marcada tendencia hacia la identificación de los recursos cómicos en una de las partes de la propuesta de análisis que aquí estamos presentando.

Como ya se ha explicado anteriormente, el objetivo de este trabajo es estudiar una selección de textos teatrales de género cómico escritos por autores colombianos en el siglo XXI. El propósito final es analizar estos textos para identificar los recursos cómicos más usuales utilizados por los dramaturgos en sus propuestas literarias. Para avanzar en este propósito, debemos plantear una metodología de trabajo que aplicaremos a cada uno de los textos elegidos y que nos servirá para continuar en nuestra investigación de una forma solvente y ayudarnos a dar respuesta a las cuestiones planteadas en el trabajo.

Esta propuesta de estudio deberá profundizar en los aspectos más relacionados con la comedia que aparezcan en los textos analizados para cumplir con los objetivos principales de este trabajo como eje principal de su planteamiento y naturaleza. Aunque, por otro lado, tampoco podemos olvidar otros ámbitos del análisis dramático que indefectiblemente tienen una gran presencia para comprender las intenciones y los recursos del autor en toda su extensión a la hora de escribir un texto dramático; ya sea esta dentro del género cómico o con una propuesta más cercana al drama. Por todo ello, y para componer una propuesta de metodología que responda a nuestros intereses, debemos principalmente buscar apoyo y referentes en varios campos de estudio fundamentales que den base a nuestro esquema de análisis: la teoría de la obra dramática, la teoría del teatro, la semiología de la obra dramática, la dramaturgia e incluso la propia práctica teatral. Igualmente, en algunos momentos y dependiendo de las necesidades que puedan aparecer, también serán campo de estudio otras disciplinas como la lingüística, la teoría del género, la historia de la literatura dramática o incluso la historia del teatro, que servirán para concretar algunos puntos que ayuden dando forma al cuerpo de análisis que se pretender construir.

4.2 Planteamiento del objeto de estudio

Antes de entrar en el desarrollo y presentación de la propuesta debemos definir y analizar algunos términos fundamentales sobre los que gravitará todo este método de análisis que nos desarrollaremos. Intentaremos ahora aclarar la naturaleza de algunos elementos que nos disponemos a trabajar, los más fundamentales, para que la dirección del estudio sea clara y no permita errores o posibles desvíos sobre la atención de lo que resulta ser nuestro objetivo.

En este trabajo nos moveremos en el campo de la literatura dramática y buscaremos dar respuestas alrededor de la comicidad y sus elementos recursivos dentro del segmento temporal elegido para el teatro colombiano. Ahora bien, el *teatro* como tal puede suponer un proceso que va más allá de lo literario y del texto dramático, “Denominaremos ‘teatro’ a la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación” (Bobes Naves, 1997, p. 15). En esta definición, la profesora María del Carmen Bobes Naves abre el espectro de la definición de teatro hacia unos horizontes que superan lo puramente textual, entrando en el campo y el hacer propio de los oficios que se encargan de llevar la experiencia teatral frente al público. En este punto, tampoco se puede olvidar el origen de la palabra “teatro”, que en griego clásico es *theatron* y hace referencia al lugar físico donde se producen las representaciones

teatrales. Por lo tanto, una de las características principales de los textos dramáticos que estudiaremos ha de ser su posibilidad de ser representados en un teatro:

La peculiaridad más inmediatamente perceptible de los textos que llamamos dramáticos es su destino teatral, su aspiración a ser “puestos en escena”, es decir a un modo de recepción propio, inscrito o programado en el texto mismo, y distinto al de los textos narrativos o líricos. (García Barrientos, 2012, p. 34)

Para aclarar este aspecto, debemos concentrarnos un momento sobre el concepto de “teatralización” que aparece implícito en la naturaleza de los textos dramáticos. Roland Barthes especificó que “la teatralidad es el teatro menos el texto, es ese espesor de signos y sensaciones que se edifica en escena a partir del texto escrito” (1964, p. 41). Leyendo esto vemos cómo Barthes propone aquí casi una fórmula matemática para despejar el concepto de teatralización y diferenciarlo del texto dramático como una variable más del proceso teatral. Por otro lado, y desde un punto de vista diferente, Patrice Pavis plantea que la “teatralización” se puede oponer el texto dramático leído sin el apoyo de una puesta en escena mental; opción está bastante compleja ya que normalmente al leer una obra de teatro resulta difícil disociar el texto puramente literario de las imágenes propias que casi automáticamente se crean apoyando una posible puesta en escena. De este modo, se puede plantear la siguiente cuestión:

¿Es la teatralidad una propiedad del texto dramático? A menudo se supone que sí, por ejemplo cuando hablamos de un texto muy “teatral” o “dramático”, sugiriendo que se presta bien a la transposición escénica (...). Sin embargo, esa no es una propiedad puramente “escénica”, y la oposición entre un “teatro puro” y un “teatro literario” no se basa en criterios textuales si no en la facultad que tiene el teatro “teatral” -recurriendo a la expresión de Meyerhold (1964)- para utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden a bastarse a sí mismas. (Pavis, 1998, p. 435)

También añade sobre la *escenificación* que dependiendo de las tendencias de cada puesta en escena y del momento histórico en el que se produzca, más cercana al texto y lo literario o más cercanas a lo espectacular, se crea una oposición entre teatro y literatura que no es definitiva, aunque sí se fuerza una tensión dialéctica entre ambos términos:

Así la teatralidad ya no aparece como una cualidad o una *esencia* inherente al texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y la palabra. (Pavis, 1998, p. 436)

Aclarado este aspecto, podemos inferir que los textos que se analizarán en el trabajo serán textos dramáticos escritos para su teatralización posterior. Con esto descartamos la posibilidad de entrar con este trabajo en el análisis de las puestas en escena o de las

“teatralizaciones” que podrían surgir de dichos textos al no ser el objetivo principal de este estudio. Es importante tener en cuenta este elemento de la teatralización alrededor de los textos analizados y la “puesta en escena mental” consecuente a la lectura ya que, para identificar y analizar algunos elementos, especialmente los referidos a los recursos cómicos, en muchos casos deberemos inferir o suponer el resultado escénico de lo planteado por el autor según el contexto y las directrices que plantea el texto dramático. Creemos pertinente esta aclaración ya que, como veremos más adelante, muchos de los textos que se analizarán provienen de dramaturgos que también cumplen el rol de director en el proceso de puesta en escena, aspecto este muy común en el panorama teatral colombiano.

4.3 Alrededor del texto dramático como objeto de estudio

Para concretar este planteamiento general del método a seguir y como primer punto a tener en cuenta, podemos aclarar que el objeto de estudio serán los textos dramáticos seleccionados sin tener en cuenta posibles escenificaciones de los mismos. Elemento que para muchos autores como García Barrientos es suficientemente importante y básico para proyectar un análisis dramatúrgico consistente:

El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones, (descripción de referencias no verbales y paraverbales). (García, 2012, p. 41)

En algunos momentos, y siguiendo esta descripción de García Barrientos, podríamos llegar a plantear que el análisis de los textos dramáticos supone una dificultad añadida frente a otros géneros literarios debido a su naturaleza, en la que subyace como objetivo una puesta en escena. Y llegados a este punto sería muy complejo hacer un esfuerzo por desentrañar las posibles escenificaciones que contiene, ya que entraríamos en un campo mucho más subjetivo que fácilmente escapa de un análisis dramatúrgico más ajustado.

Para otros autores, el texto dramático tiene suficiente entidad propia como para considerarlo también dentro del corpus de la literatura y poder subrayar su independencia y peso en el campo literario, incluyendo el desarrollo de estilos y formas propias:

Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura. (...) La literatura

dramática, aun estando ya contenida, al menos como acción material, en esta reseña escrita de la memoria de un espectáculo, adquiere su verdadera dimensión cuando deja de ser transcripción del universo imaginario creado en la representación y se convierte en proyecto, narración y ordenación de la acción dramática posterior. (...) La literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria. Como consecuencia de ello, los distintos estilos literarios aparecerán bien representados en la literatura dramática. (Berenguer, 1992, pp. 161-163)

En este extracto, Berenguer introduce el concepto de “memoria de un espectáculo” aplicado al texto dramático. Teniendo en cuenta que el espectáculo en sí mismo, la escenificación surgida del texto, es algo difuso y único que difícilmente puede concretarse como objeto, exceptuando grabaciones audiovisuales o en otros soportes tecnológicos similares, aquí comprendemos cómo el texto dramático también cumple una función de registro para posteriores presentaciones. De una forma muy básica podríamos decir que el texto dramático funge como una especie de *manual de instrucciones* al convertirse en “proyecto, narración y ordenación de la acción dramática” que se podrá seguir y tener en cuenta, de una forma más o menos escrupulosa, para futuras y nuevas puestas en escena basadas en dicho texto. También Berenguer coloca al texto dramático como parte de los diversos estilos y géneros literarios que existen planteando el concepto de que los textos dramáticos tienen “propósito y voluntad literaria”, aspecto este que apunta hacia la idea de que de fondo, en cada texto dramático, hay una especie de aspiración que le empujaría a querer ser algo más que un simple contenedor de directrices o planteamientos escénicos que indican su posible puesta en escena.

También Bobes Naves subraya la validez del estudio del texto dramático, “El estudio del texto escrito (referido al dramático), admitida su disposición para ser representado, no es sustancialmente diferente al estudio de cualquier otra creación literaria” (Bobes Naves, 1997, p. 95). En esta cita, la profesora Bobes Naves incluye la aclaración “admitida su disposición para ser representado”, es decir, que asume que es un texto con unas características propias que permite o guía su lectura hacia una futura teatralización y puesta en escena, además de igualar su naturaleza con otros géneros literarios en los que el estudio de los textos es considerado algo normalizado. Más adelante se aclara lo siguiente: “El estudio de la representación, tal y como lo proponen algunos teóricos del teatro, como texto representado que se opone a la obra escrita, tiene mayores dificultades” (Bobes, 1997, p. 96). La autora está delimitando una diferencia clara entre “texto representado” y entre “obra escrita”; por lo tanto, y según la autora, hay dos elementos que participan en el proceso de teatralización de una obra dramática: una primera fase de concepción y *puesta en papel* de la obra y una segunda fase en la que se lleva a escena lo

previamente expuesto en el texto dramático que ha sido escrito desde una perspectiva literaria, tal y como ya hemos expuesto. Esta diferenciación nos da a entender que entre esos dos elementos, obra escrita y texto representado, también habría dos formas diferentes de estudio y análisis que se podrían aplicar para ambos elementos.

El texto dramático, cuando se pone en escena, se multiplica y se ramifica en una miríada de aspectos que confluyen frente al público. Para llegar a realizar un análisis exhaustivo de este aspecto escenificado del texto dramático necesitaríamos otras herramientas diferentes a las que presentamos para abordar nuestro trabajo. Ortega, en *El Espectador* apuntaba que se puede disfrutar una obra teatral sin necesidad de verla representada. Recordemos que el texto dramático, de alguna forma, es independiente de la representación, pudiendo mantener su propia entidad y significación sin estar atado o ser dependiente de una posible puesta en escena: “el texto dramático no precisa de la representación para existir como tal, mientras que el espectáculo teatral puede darse sin ningún tipo de texto” (Vieites, 2008, p. 47). Es importante aclarar este punto ya que algunas de las tendencias escénicas más actuales abogan por un progresivo desprendimiento del texto teatral como guía de la representación: puede ser el caso de las tendencias imperantes en movimientos postmodernos donde en el campo más teatral muchos teóricos y artistas denominan como *teatro postdramático*, con todo el enorme abanico de discusiones sobre el término y su correcta aplicación que ahora mismo existe. Cabe añadir, como breve comentario, que en Colombia el auge del llamado *teatro postdramático* es bastante importante y goza de gran presencia y aceptación entre diversas compañías y autores del país, aunque no parece encajar muy bien ni gozar de mucha aceptación entre los teatristas más dedicados al género cómico.

En otros casos, para construir un texto dramático, también se puede partir de géneros literarios o formas textuales que no son estrictamente dramáticos como la novela, la lírica o incluso el ensayo: “tenemos ciertas dudas de que la relación histórica texto dramático/representación o la intención del autor o autora puedan servir en estos momentos para tal propósito, en una época en que todo texto es susceptible de ser utilizado como pretexto para la creación de un espectáculo” (Vieites, 2008, p. 69). Aunque también podríamos encontrar obras de teatro creadas sobre una imagen, un sonido o una canción, o desde del folleto de instrucciones de algún electrodoméstico. Y no solo se puede partir de un objeto escrito o un elemento físico, sea de la forma o sentido que sea, las opciones que brinda la tecnología cada vez están más presentes entre las variables de posible texto dramático que manejan los dramaturgos

y directores de escena. Ya no hablamos de una grabación de audio, el cine, la televisión o el video; los posibles textos dramáticos llegan desde el mundo virtual y surgen en redes sociales como Facebook, Twitter o Instagram:

Es posible afirmar que los autores de estos “tuits” actúan ante una audiencia, la de sus seguidores, poniendo en escena a voluntad las características y los discursos de la identidad del personaje al que ridiculizan a través de una ficción. (Pano y Mancera, 2014, p. 528)

En esta afirmación vemos como las autoras de este artículo dan carácter de texto teatral a los “tuits” ya que de alguna forma surten de las mismas funciones frente a una supuesta audiencia que cualquier texto teatral con una forma considerada habitual. Cabe apuntar que, teniendo en cuenta que el tema de la comedia mueve este trabajo, en estos casos textos utilizados en espectáculos propios de las redes sociales, el humor y la ironía destacan frente a otros posibles recursos usados por estos novísimos *autores teatrales*, que quizá escriben sin saberse dramaturgos, o ni querer serlo, ya que sus intenciones y objetivos son muy diferentes a los que pueden mover a un *verdadero* dramaturgo, considerado este como escritor teatral en toda la extensión literaria y escénica que puede dar la palabra.

Por lo tanto, podemos afirmar que el camino de la creación del texto dramático y su posterior periplo hasta la escena es variado. No siempre dicho camino aparece de una forma clara ya que hay diversas opciones, estilos, formas o fuentes, y que en algunos casos no suelen ser muy *dramáticas*: “quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados” (Romera Castillo, 2002, p. 22). Vemos pues cómo hay diferentes formas de entender la naturaleza del texto dramático dependiendo de su relación con la escena, ya sea directa, causal o totalmente independiente. Ciertamente, podemos encontrarnos con textos dramáticos que no acaban en la escena ya que son leídos, o publicados y nunca representados. Aunque no por ello pierden esa característica dramática que los define y puede subsistir sin ser nunca representados, cosa que el espectáculo teatral sí necesita para simplemente existir. Ortega (1966) afirmaba que un hombre cultivado podría disfrutar plenamente de una obra de teatro leída sin necesidad de ver su representación, por lo que entendemos que el carácter literario del texto dramático daría la información suficiente para poder analizar dicha escenificación de una forma solvente desde su formato textual y sin entrar en los campos representativos. De este modo:

La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y

no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no solo al mundo representado sino también al modo de representarlo. (García, 2012, p. 41)

García Barrientos apuesta en este caso por un tipo de *lectura teatral*, es decir que el lector del texto dramático debe ser consciente del género que tiene entre las manos para poder disfrutarlo y para que pueda entender sus alcances conceptuales. Por extensión, propone que la lectura del texto dramático debe hacerse de una forma diferente a otros géneros literarios, “que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema”.

De una u otra forma, podemos entender que el lector debe ser consciente de que está leyendo un texto dramático y no cualquier otro tipo de género para facilitar el abordaje del mismo; debe tener cierto entrenamiento previo en la lectura teatral ya que su forma, disposición y objetivos son muy diferente a otros géneros; y también debe tener la capacidad de *imaginar* algún tipo de puesta en escena en la que encaje dicho texto teatral para que la experiencia sea completa. Si se dan estos tres supuestos, añadidos a una comprensión conceptual similar a la que se debe manejar para leer cualquier texto literario, el lector de un texto dramático estaría en condiciones de entender e interpretar correctamente la propuesta del dramaturgo. De la misma forma, podríamos analizar el texto dramático para llegar a unas conclusiones válidas que aclarasen las intenciones del dramaturgo, su mundo referencial y los objetivos y propuestas que pretende transmitir con su creación. Al final la intención de este trabajo es esa: partir de los textos dramáticos propuestos por los dramaturgos seleccionados para llegar a una serie de conclusiones que retraten la realidad de la dramaturgia cómica en Colombia, sin entrar en las posibles puestas en escena donde en algunos casos, y dependiendo de las intenciones del director o equipo creativo, podría variar la naturaleza y las bases de lo propuesto por el escritor.

4.4 Una tipología de textos dramáticos

Parece necesario aclarar qué tipo de textos dramáticos se usarán para el estudio, ya que a lo largo del proceso creativo del dramaturgo se pueden llegar a manejar varios tipos de textos diferentes, dependiendo del momento del proceso creativo o de producción del montaje escénico, en el que se encuentre inmerso. En este punto haremos una reseña sobre estas diferentes opciones para definir sobre cuál de ellas orbitará nuestro trabajo. No entraremos ahora en plantear una tipología de textos teatrales clasificados dependiendo de su género, temática o estilo por que merecería un trabajo de análisis diferente. Nuestra intención es clasificar los tipos de textos dramáticos más formales que nacen del autor, ya que el estudio se

nutre de ello junto a las opiniones, tendencias y preocupaciones de los propios dramaturgos elegidos. No incluiremos tampoco el análisis o comentario de textos originados a partir de tendencias como la creación colectiva o algunos tipos de dramaturgias más postmodernas que tienden a restar importancia al objeto textual; formas dramáticas y de representación muy desarrolladas en Colombia, como ya se dijo. Muchos de estos *textos* no aplicarían para poder realizar de forma solvente nuestro estudio sin desvincularlos de la puesta en escena que les acompaña, por lo que el análisis quedaría en parte desvirtuado e incompleto.

Podemos partir de la idea que plantea Fernando de Toro al afirmar que “todo texto dramático supone una realización en la medida que el dramaturgo opera con un ante-texto impuesto por la tradición teatral o por las nuevas prácticas textuales” (De Toro, 1987, p. 112). En este punto, De Toro defiende una tipología de texto teatral que se conforma en la imaginación, o incluso en el subconsciente del dramaturgo, mucho antes de comenzar a escribir. Este primer tipo de texto *inexistente en forma real* depende del contexto en el que se mueva nuestro dramaturgo, sus aficiones, tendencias, personalidad e incluso sus intenciones a la hora de plantear una nueva propuesta teatral. Cabe destacar que en este momento pretextual del dramaturgo no solo estamos hablando de la temática sobre la que tratará el futuro texto teatral, también de la forma o conceptos estéticos que este dramaturgo querrá implementar en su nueva creación. De alguna manera nos estamos acercando al concepto de *estilo*; que involucra no solo a los aspectos contextuales de la creación para el escritor referidos a la sociedad, política, cultura y movimientos artísticos en los que esté inmerso y de los que participe, también a sus propias pulsiones e inquietudes intelectuales que de alguna forma quedan impresos en su trabajo dramático.

“Playwrights often have different interpretations of how the world itself is actually constituted” (Rush, 2005, p. 183), y con esta idea que usa David Rush para introducir el concepto de *estilo*, entendemos que cada autor tiene sus propias ideas y planteamientos iniciales a la hora de escribir un texto teatral. Incluso dentro de un mismo grupo de escritores contemporáneos entre ellos, con las mismas ideas estéticas y objetivos, aparecen formas y tipos de escritura diferentes entre sí que reafirman este punto alrededor de la individualización de cada autor a la hora de plasmar sus ideas en un texto teatral. Alrededor del estilo, y según Fernando Lázaro Carreter, podríamos manejar el estilo de género, de una obra, de un autor, o de una época. Haciendo una revisión rápida de esta clasificación entendemos que esa “tradición teatral o nuevas prácticas teatrales” que comentaba De Toro también tiene su anclaje en los conceptos

propuestos por Lázaro Carreter sobre el género y la época y, por extensión, en los planteamientos de Rush cuando dice: “often the definition writers adopt is a product of the culture in which they live” (Rush, 2005, p. 184). No obstante, sobre el estilo y sus alcances en el texto teatral nos extenderemos más adelante ya que una de las secciones que propone este formato de análisis es precisamente el estilo. Cabe recordar que en la comedia el estilo es un concepto especialmente importante ya que aglutina un conjunto de características, en muchos casos personales, que pueden definir de una forma decisiva a un dramaturgo, como por ejemplo Fernando Arrabal; o también a una actriz, como fue en España Lina Morgan. En este momento, para este acercamiento a una rápida tipología de los textos teatrales, valga plantear esa posible relación entre el ante-texto que expone De Toro, o como lo hemos denominado: *texto inexistente en forma real*, con el concepto de estilo y la propia personalidad e intereses del autor.

Para seguir profundizando en esta primera clasificación de tipos de textos teatrales nos acercamos a la explicación que da un dramaturgo como José Luis Alonso de Santos sobre el proceso que sigue un autor teatral para la creación textual:

El autor dramático pasa por diferentes procesos a la hora de crear sus textos. Lo primero que hace para escribir una obra es imaginársela, aunque sea de forma rudimentaria. Después tendrá que trasladar lo imaginado al texto. Para ello se sumergirá en un proceso técnico, poniendo en marcha los conocimientos que tenga tanto de la estructura teatral como del lenguaje. Y, por último, aborda el proceso filosófico, mediante el cual trata de dar sentido y un significado determinado a su obra. (Alonso de Santos, 2012, p. 416)

Según la propuesta de Alonso de Santos, el autor teatral pasa por tres momentos en su proceso creativo: imaginario, técnico y filosófico. El primero de ellos podríamos igualarlo con ese “ante-texto” del que habla De Toro y que, de alguna manera, condiciona la futura estructura y formas que adoptará el texto cuando sea traído a la realidad. El segundo momento es el de llevar al papel, o a la pantalla, esas ideas concebidas en la imaginación de una forma estructurada y siguiendo una serie de recursos técnicos y literarios previamente aprendidos. El tercer momento aparece para dar un fondo conceptual y significativo a ese texto en ciernes. Aunque también aclara lo siguiente: “No se trata de una línea dividida en tres partes, sino de tres líneas paralelas que avanzan, unas veces por separado y otras de forma simultánea, hasta confluir en el resultado final del texto escrito” (Alonso de Santos, 2012, p. 417). En este punto podríamos discrepar según lo anteriormente citado, ya que se puede entender que para el caso del momento imaginario sí existe un trabajo y una búsqueda mental previa, consciente o a veces inconsciente, del dramaturgo que no corre paralela a los otros dos momentos. En este caso tendríamos ese ante-

texto, o texto inexistente en forma real, poniendo las primeras piedras y empujando lo que más adelante será un texto teatral completo.

Es cierto que esa imagen mental del texto que se pretende escribir siempre estará presente durante todo el proceso como guía, y en ese aspecto puede tener razón Alonso de Santos, pero también es cierto que lo que primero aparece cuando un autor plantea un futuro texto dramático es ese aspecto imaginario o también ante-texto según De Toro, que lo comenta así: “el hecho fundamental es que el ante-texto está allí como marco operatorio y fuente de instrumentos de un sistema dado” (De Toro, 1992, p. 49). A partir de aquí sí podemos asumir que esos tres momentos correrán paralelos para dar forma al texto teatral, desde la parte más técnica y objetiva que empuja al escritor a llevar al papel sus ideas junto a ese otro momento filosófico que dota al texto teatral de un cuerpo más conceptual. Lo que sí podríamos asegurar es que de no existir el momento técnico, el trabajo de escritura del autor o *poner negro sobre blanco*, difícilmente el texto teatral cobraría luz convirtiéndose en un objeto que puede llegar a vivir otras vidas ya sea leído, en una puesta en escena o publicado en un libro.

Una vez que el dramaturgo escribe su obra, y siguiendo la línea creativa y de producción textual que marca Alonso de Santos, podemos identificar tres tipos de texto teatral:

- a) UN PRIMER TEXTO (al que –el autor– llega tras varios borradores iniciales, que es punto de partida de todo el trabajo de puesta en escena).
- b) UN SEGUNDO TEXTO (a partir de los ensayos, ya específico para una representación –normalmente la del estreno–, con unos actores y un director determinado).
- c) UN TERCER TEXTO (para publicar, dirigido al lector de cualquier época y lugar). (Alonso de Santos, 2012, p. 505)

Estos tres tipos de textos teatrales están propuestos desde el ángulo de un autor dramático que sigue un proceso de escritura más clásico y planteado según su experiencia autorial. El autor propone tres formas textuales partiendo del momento en el que el texto es escrito por primera vez (primer texto), hasta que llega al público desde un escenario o a través de una publicación (segundo y tercero).

En la mayoría de los autores estos suelen ser habitualmente los tipos de texto que surgen cuando se plantea la escritura de una obra de teatro para la escena; que suele ser lo más normal ya que no siempre la obra llega al momento de publicación, incluso en muchos casos el dramaturgo ni siquiera se plantea a priori una posible publicación. Por ello, a partir de aquí podemos plantear a grandes rasgos la existencia de dos grandes tipos de texto, una vez superado

ese primer escalón que sería el ante-texto, aparecerían lo que ya es ampliamente conocido como el texto dramático y el texto espectacular.

La forma teórica del texto dramático se constituye de dos planos: (a) el plano textual que comprende las unidades sucesivas de réplica y didascalias y (b) el plano escénico que comprende unidades no sucesivas, tales como el personaje, el decorado, etcétera. (De Toro, 1992, p. 61)

De Toro está planteando el texto dramático desde el ángulo de la forma más clásica y reconocible de la obra teatral, que es identificable en el primer texto que escribe el autor, en el texto usado para la escena y también en textos que se pueden leer publicados. “Es indispensable diferenciar entre texto dramático como obra literaria y el texto dramático como material de espectáculo” (De Marinis, 2005, p. 140), aunque esta idea de De Marinis plantea dos subdivisiones o funciones básicas del texto dramático, como obra literaria y como material de espectáculo, ambas nacen del concepto que ya hemos manejado sobre texto dramático. Volviendo al planteamiento de Alonso de Santos y sus tres tipos de texto, entendemos que los tres encajan en la categoría de texto dramático, aunque se gestionen en diferentes momentos creativos o de producción de la obra teatral.

Cuando hablamos de texto espectacular nos referimos al espectáculo en sí mismo, a la puesta en escena que se puede ver sobre el escenario o la propia representación entendida como texto con significado propio, “podemos afirmar que el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante” (De Toro, 1992, p. 68). Por lo tanto, el texto espectacular, así entendido, se aleja un poco de nuestro estudio ya que deberíamos analizar el espectáculo en su conjunto “la expresión de texto espectacular (o texto escénico) es la relación entre todos los significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (Pavis, 2011, p. 472). No obstante, es necesario revisar ese otro texto que es manejado por el equipo creativo de una puesta en escena y es adecuado y transformado para su representación.

De ahí que se dé, junto al texto del autor, -impreso o mecanografiado-, que llamamos T, otro texto, el de la puesta en escena, que llamamos T'; uno y otro en oposición a R, la representación. $T+T'=R$ (...) Ese es el cometido del cuaderno de la puesta en escena, escrito o no; verbal o escritural, un texto T' se interpone necesariamente entre T y R asimilable por su naturaleza a T, en su parte lingüística, y radicalmente diferente a R por tener una materia y unos códigos de diferente orden. (Ubersfeld, 1989, p. 19)

Anne Ubersfeld con esta idea defiende ese espacio textual entre el texto dramático y el texto espectacular que denomina texto de puesta en escena (T'), a que también denomina *texto*

de director. Alrededor de este tipo de texto con vocación escénica, Fernando de Toro ajusta un poco más su análisis y añade otro punto intermedio y previo al texto espectacular:

El trabajo del texto de puesta en escena es precisamente el de crear un *texto espectacular virtual*. Una diferencia fundamental entre el trabajo del texto espectacular virtual y el texto dramático consiste en que el director y el comediante trabajan con algo dado por el texto dramático: el diálogo y los elementos didascálicos que pueden referirse a la producción de la situación de enunciación. (De Toro, 1992, p. 70)

Este texto espectacular virtual, que tiene su origen y parte del texto de puesta en escena, ya es una realización que apunta hacia un espectáculo final como colofón de todo el trabajo dramaturgico y de producción de una obra de teatro, aunque no quede un registro real y válido del mismo. Hacemos esta aclaración porque dada la tipología de textos que se trabajarán en este estudio podemos afirmar que, en muchos de los casos que trataremos, ese texto de puesta en escena, o de director, es el único soporte para el estudio de la obra y por extensión del dramaturgo, más si se da el caso de analizar una obra donde el dramaturgo también asume las funciones de director, o viceversa.

Tabla 1

Comparación de tipos de texto dramático a partir de las propuestas de los autores estudiados

Alonso de Santos	Fernando de Toro	Anne Ubersfeld
Primer Texto -inicial-	Ante-Texto Texto Dramático	Texto del Autor (T)
Segundo Texto -ensayos- (Representación)	Texto de Puesta en Escena Texto Espectacular Virtual	Cuaderno de Puesta en Escena (T ^o) Texto de Director
Versiones Escénicas Tercer Texto -impreso-	Texto Espectacular	Representación (R)

Podemos finalmente ajustar más y afirmar que una buena parte de los textos que se estudiarán coinciden con este texto de puesta en escena del que habla De Toro, o texto de director que propone Ubersfeld y, por extensión, con el segundo texto en el proceso que expone Alonso de Santos. En el caso de estar analizando textos teatrales ya publicados, estaríamos llegando a ese tercer texto que defiende Alonso de Santos: el del texto ya corregido y preparado

para ser publicado. Aunque la realidad es que ciertamente pocos textos teatrales llegan a la imprenta y la mayoría de ellos no pasan de ser un vehículo que apoye y guíe una puesta en escena.

No obstante, retrocedamos un poco hacia el comienzo de este capítulo y recuperemos la cita de la Profesora Bobes Naves que denomina teatro a “la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación” (Bobes, 1997, p.15). Teniendo en cuenta esto, podríamos asociar de una forma mayoritaria ese texto de puesta en escena con el concepto de una obra “escrita para ser representada”, aunque no siempre sucede así, y encajaría en la naturaleza de lo teatral cuando toma su forma definitiva y final sobre un escenario. Podemos recordar que para la gran mayoría de los autores clásicos la publicación no era una opción que se solía contemplar a la hora de escribir teatro, ya que lo que realmente importaba y el “negocio” estaban en la representación pública de sus obras; por ejemplo, el propio Shakespeare no le puso demasiada atención a la publicación de sus obras teatrales. Por otro lado, un director y teórico teatral tan controvertido como Grotowski, afirmaba que lo importante no estaba en el texto escrito, sí no en lo que se podía hacer con esas palabras en escena.

Existe otra variación y tipología de texto teatral que, recogiendo las palabras de Grotowski, surge en el escenario gracias a las propias representaciones y apoyada muchas veces en el trabajo de los actores. Hablamos de las incorporaciones y variaciones que la propia representación, como ente vivo, va exigiendo a medida que la obra cobra vida y se amolda al actor y al público.

En el enfrentamiento del texto con la puesta en escena, hay cosas que se pierden inevitablemente en el camino. Lo que funciona “en el papel” no se corresponde necesariamente con lo que es efectivo en el escenario. Hay cosas que tienen valor en la obra publicada y que no lo tienen en una puesta en escena. El problema de la fidelidad al texto se hace, por lo tanto, muy complejo. (Alonso de Santos, 2012, p. 506-507)

Nuestro *dramaturgo de cabecera* nos pone en situación sobre lo que ocurre cuando se supera la barrera del estreno y el texto espectacular se actualiza y evoluciona cada vez que se representa. Los actores, el director y el equipo creativo añaden, quitan y modifican elementos de ese texto de puesta en escena a medida que la obra va sumando representaciones. Normalmente alguien, ya sea el dramaturgo o el director en caso de que sean personas diferentes, suele llevar un registro de dichos cambios y se va renovando el texto que actúa de base y mapa de la representación. De esta forma se van creando una serie de sucesivas *versiones escénicas* del texto teatral representado que pocas veces se registran y se hacen públicas o son estudiadas. Aunque,

según Alonso de Santos, sí que pueden surtir de material para elaborar ese texto final que llega a la imprenta:

La edición definitiva de la obra que estamos hablando: *La sombra del Tenorio*, supuso un largo trabajo, de casi cinco años, en el que reelabore más de diez versiones diferentes, con constantes revisiones y cambios que fueron del texto inicial al escénico teatral, y así sucesivamente. El enriquecimiento continuo entre los hallazgos del papel escrito y de la escena, me han hecho modificar el texto en muchas ocasiones. (Alonso de Santos, 2012, p. 508)

Al revisar este último tipo de texto, el de las versiones escénicas, encontramos que se hace referencia a él desde el ángulo del dramaturgo que lo ha trabajado y es consciente de su uso y aplicación directa en el proceso creativo. Pocas veces suele tenerse en cuenta este tipo de texto teatral desde el ángulo del semiólogo o del teatrólogo que suelen culminar la investigación sobre el texto teatral el día del estreno, en cambio no sucede así desde el punto de vista de la práctica teatral; añadimos esta otra variedad textual aportada desde la propia experiencia. Este aspecto refuerza la idea que se planteó sobre la base de este trabajo en el que se deberían mezclar los aportes de varias corrientes de estudio alrededor del arte dramático para no dejar opciones sin revisar.

4.5 Planteamiento general del método de análisis de textos

Para analizar los textos dramáticos seleccionados seguiremos un método de análisis, que se aplicará para todas las dramaturgias. La intención es que al explorar los mismos elementos en cada texto, podamos identificar los elementos comunes a cada uno de ellos, especialmente en la parte referida a lo cómico. Este análisis se hará solo desde el punto de vista textual, al ser dramaturgias teatrales no entraremos en otras formas de análisis de su puesta en escena. Los textos que se estudiarán podrán ser ya publicados, o facilitados por los autores que no han llegado a publicarse. En todos los casos serán textos que han sido estrenados en el siglo XXI.

Para configurar este método, partimos en un primer estadio de la propuesta hecha por Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón en su trabajo *Cómo se comenta un texto literario* (2017), aplicable a cualquier tipo de texto; ya sea narrativo, poético o teatral. Este primer escalón servirá a grandes rasgos para plantear desde aquí los pilares sobre los que construiremos nuestro método más concreto para textos dramáticos, y específicamente para textos de género cómico. A partir de ese primer acercamiento, iremos estructurando y haciendo evolucionar el método pasando por diversos autores y propuestas que irán sumando conceptos

y apuntes desde diversos ángulos para la configuración final de esta metodología. Finalmente, quedará configurado el método de análisis que se aplicará a los textos seleccionados para nuestra investigación.

Uno de los objetivos fundamentales de este proceso “consiste en ir razonando paso a paso el porqué de lo que el autor ha escrito” (Lázaro y Correa, 2017, p. 19). Esta idea, de alguna forma coloca al autor en el centro de la cuestión, ya que desentrañar las intenciones del autor al escribir un texto teatral, más allá de la mera vanidad de ver representada su obra, puede resultar muy complejo de comprender. Para ello iremos trabajando en árbol, desde la raíz temática del texto hasta llegar a los aspectos más puntuales de nuestro interés sobre la comedia, como pueden ser los giros, golpes, juegos léxicos y *gags* cómicos usados por el dramaturgo.

Explicar un texto es ir dando cuenta, a la vez, de lo que un autor dice y de cómo lo dice. (...) en un plano elemental o superior, serán buenas todas las explicaciones que, razonadamente, establezcan una relación clara y ordenada entre el fondo y la forma de un texto. (Lázaro y Correa, 2017, p. 19)

Para “explicar”, según plantean Lázaro y Correa, cada uno de los textos teatrales seleccionados, debemos seguir el camino recorrido por el autor, por lo que la colaboración del propio dramaturgo, cuando sea posible, tendrá un valor muy importante. Finalmente, con este método no buscamos algo diferente a lo que plantean Lázaro y Correa, que es establecer “una relación clara y ordenada entre el fondo y la forma de un texto” (p. 19), aunque en nuestro caso, ampliado y ajustado con diferentes aportes, será aplicado a una selección de textos dramáticos de género cómico como objetivo de este trabajo. Humildemente hemos construido esta metodología para dar respuesta a las necesidades que nos plantea este trabajo, y aun sabiendo que pueden existir otros tipos de análisis también válidos y contrastados, hemos preferido trabajar en la elaboración de nuestra propia herramienta para encarar este trabajo ajustándola a nuestras necesidades, objetivos y fundamentos investigativos.

Como dijimos, el esquema de esta propuesta de método tiene dos grandes áreas:

1. Análisis de elementos generales del texto.
2. Análisis de elementos cómicos del texto.

Pasaremos ahora a explicar nuestro método, desgranando cada una de estas dos grandes áreas y profundizando en sus aspectos puntuales, especificando y explicando qué elementos lo componen.

4.6 Propuesta de análisis general del texto dramático

Esta primera etapa del análisis integra un acercamiento general al texto que analizamos. La idea es poder aplicar este primer análisis para cualquier obra de teatro, sea o no cómica, y llegar a unas conclusiones válidas y de referencia sobre el texto estudiado. Componen esta primera área siete puntos de los que obtendremos información en conjunto del texto dramático que estamos estudiando, junto a un acercamiento bastante preciso a las intenciones y objetivos que manejó el autor al escribir dicha obra. Estos siete elementos que se van a estudiar son:

1. Datos generales.
2. El tema.
3. La estructura.
4. El estilo.
5. Los personajes.
6. El contexto.
7. El autor.

4.6.1 Datos Generales

Este punto sería el primero a desarrollar en el análisis y actúa de puerta de entrada al mismo. Aquí nos referimos a una presentación global del texto dramático. Este tipo de información, nos permite elaborar una ficha de análisis sintética de la obra con aquella información básica que consideremos importante reflejar para hacernos una idea básica del producto que estamos analizando. La idea de este primer proceso es realizar un *análisis de contenido* global de la obra que estamos estudiando:

Se suele llamar análisis de contenido al conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (Piñuel, 2002, p. 2)

Con este primer acercamiento, podemos obtener una serie de información de carácter más cuantitativo en contraposición, y también como complemento, al carácter más cualitativo

que por su naturaleza tendrá el resto del análisis. Este tipo de análisis que proponemos, será de carácter exploratorio y descriptivo alrededor de la obra que queremos analizar:

Los análisis exploratorios sólo tienen por objeto una aproximación al diseño definitivo de una investigación en la que el análisis de contenido sea una técnica elegida para elaborar, registrar y tratar datos sobre “documentos” (...) Los análisis descriptivos tienen por objeto, en un marco de estudio dado, la simple identificación y catalogación de la realidad empírica de los textos o documentos, mediante la definición de categorías o clases de sus elementos. (Piñuel, pp. 8-9)

Las categorías que podemos confeccionar para clasificar la información que nos interesa plasmar serán las que a nosotros, y para nuestro estudio, nos resultan válidas y que aportan a la investigación que estamos realizando, pues “Las categorías siempre derivan de las miradas, o lo que es más preciso, de las representaciones que permiten la mirada del objeto de análisis” (Piñuel, 2002, p. 10). De poco serviría recolectar un tipo de información que no dé claridad para entender y comprender la obra que queremos analizar en el aspecto que nos interesa, y que dicha información no tenga una aplicación ni un lugar válido en el conjunto general del trabajo a realizar.

Para nuestra propuesta de método de análisis, en estas categorías de información aparecerán los siguientes datos:

1. Título de la obra
2. Autor o autores.
3. Número de personajes.
4. Fecha de estreno.
5. ¿El texto se ha publicado?
6. Compañía que lo ha estrenado.
7. Lugar de estreno.
8. Duración aproximada de la puesta en escena.
9. Número de funciones realizadas.
10. ¿El autor es también el director de la puesta en escena?
11. ¿El autor interviene como actor o actriz?
12. ¿El texto ha ganado algún premio o reconocimiento?
13. ¿La puesta en escena ha ganado algún premio o reconocimiento?
14. ¿La puesta en escena ha hecho gira nacional?
15. ¿La puesta en escena ha hecho gira internacional?

Y añadimos un dato muy concreto que creemos interesante para el caso de Colombia:

16. ¿La obra trata de alguna forma el conflicto o postconflicto bélico en Colombia?

A partir de estos núcleos de información podemos incluir otra información que surja a raíz de ellos y que nos permita ampliar los datos asociados al texto dramático que se estudia, o que puedan aportar claridad para enriquecer la ficha de análisis elaborada para cada texto. Por ejemplo: el hecho de saber que el autor ha sido también director de la puesta en escena, nos podría dar algún dato sobre si en el proceso de escritura del texto ya se pensaba en una posible escenificación.

4.6.2 El tema

Las tres primeras definiciones del *Diccionario de la Real Academia Española* para la palabra *tema*, y que son las que más se ajustan a nuestro trabajo, son:

1. m. Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso.
2. m. Asunto o materia de un discurso.
3. m. Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. (DRAE, 2021)

Como vemos, el diccionario parte de la palabra *proposición* en la primera definición, y de la palabra *asunto* en las dos siguientes. El hecho de intentar definir la palabra *tema* partiendo de la existencia de una *proposición* de comienzo, nos lleva a pensar que hay alguien que lo propone como punto de partida de la construcción del objeto propuesto. En este caso, estaríamos hablando del autor o creador del texto teatral que nos disponemos a analizar. El tema estaría en el origen de la escritura como fuerza impulsora del acto creativo que impulsa al dramaturgo, o escritor, para elaborar la obra dramática, incluso desde el ante-texto que comentaba De Toro (1992).

Por otro lado, en la segunda y tercera definición partimos de la palabra *asunto*. El asunto es la materia de qué trata algo, y si tenemos en cuenta que “vamos a llamar *asunto* al argumento de un texto” (Lázaro y Correa, 2017, p. 28), estamos llegando a la conclusión, casi matemática, que el argumento es la materia de la que trata algo, y que este mismo sería el asunto cuando hablamos de una obra literaria.

Uniendo los significados que derivan de estas definiciones analizadas: por un lado esa proposición inicial que impulsa la creación y, por otro lado, el asunto como argumento y materia de la que trata el texto creado, nos encontramos que el tema se sitúa en una posición casi

primigenia cuando hablamos de un proceso creativo que busca elaborar un texto literario, dado que “Si del asunto, tal y como arriba lo hemos contado, quitamos *todos los detalles* y definimos sólo *la intención del autor* al escribir esos párrafos, obtenemos el tema” (Lázaro F. y Correa E., 2017, p. 28). Podemos ver cómo el tema es el concepto inicial que impulsa al autor; porque además del asunto que quiere tratar, entra en juego su intención, o lo que le empuja y quiere plasmar a la hora de crear su obra.

El tema suele contestar a la pregunta del *qué*, y se concreta en el asunto o asuntos del que trata la obra; también puede contestar a la pregunta del *por qué*, cuando identificamos las intenciones del autor al escribir dicha obra.

Para Patrice Pavis, el tema actúa como organizador e idea central de la obra teatral, y no identifica un solo tema sino varios frente a lo que denomina *motivos*:

Los temas son los elementos del contenido (las ideas fuertes, las imágenes, los *leitmove*, aquello de lo que hablamos). Pero, ¿de qué manera hablamos de ellos? Los *motivos* son conceptos abstractos y universales (el motivo de la traición), mientras que los temas son motivos concretizados e individualizados (el tema de la traición de Fedra a su marido). Los temas son pertinentes a partir del momento en que están organizados en una estructura. (Pavis, 2011, p. 468)

Pavis diferencia entre motivos y temas, en plural, y asocia los temas a la estructura del texto, a su forma. También llega a comentar que, de alguna forma, estos temas se repiten a lo largo del texto como si fueran algún tipo de obsesiones del autor. Para él, cada intérprete puede encontrar diferentes temas en ese texto que debe organizar jerárquicamente:

Dado que el tema es un esquema más o menos consciente y obsesivo del texto, al crítico le corresponde encontrar esas estructuras temáticas, pero también a través de qué temas la obra es más fácilmente explicable o productiva. (Pavis, 2011, p. 468)

Vemos cómo en este caso se apuesta por una existencia de múltiples temas que, además, deben estar organizados e imbricados en la misma estructura del texto para que faciliten su comprensión. Aunque sea planteado de la forma expuesta por Pavis, podemos observar cómo el tema, o los temas, son un elemento vital para la existencia del texto teatral y su posterior organización dramática.

Afirmaba Sid Field que “Lo más difícil de escribir es *saber qué escribir*” (1995, p. 12), y tomando esta frase del conocido guionista, podemos afirmar que el tema en muchos casos aparece no solo como punto de inicio del proceso creativo, sino también como una fuerza impulsora que sirve de guía para dicho proceso. Por lo tanto, es posible suponer que otros

aspectos de la construcción del texto dramático se configuren, y el autor supedita su función y presencia en el texto dramático, a partir de la elección de un tema que empuje la escritura y que condicione su desarrollo y posterior forma dramática. De lo anterior se deduce que a la hora de hablar del tema hay posiciones diferentes, en nuestro caso, podríamos afirmar que el tema actúa de elemento vital y ordenador de los diferentes asuntos que trata la obra, también podemos añadir que aparece entre las fuentes y motivos de los que bebe el dramaturgo para comenzar su trabajo.

Al realizar el análisis de las obra seleccionadas y tocar el tema, no solo nos quedaremos con la identificación de los temas que mueven e impulsan la obra analizada, es necesario manejar otros conceptos que complementen y aporten luz a este primer aspecto del análisis. Como hemos visto, el tema no sólo configura el impulso de la obra y le da un horizonte para su desarrollo; la elección del tema también tiene su importancia para configurar otros conceptos que sirven de punto de partida de la obra teatral y que debemos manejar cuando analicemos un texto dramático.

A modo de breve glosario, identificaremos varios elementos y conceptos que hacen parte de la obra teatral y que se incluirán en este espacio ya que consideramos están relacionados con el concepto alrededor del tema que se ha propuesto y surgen a la hora de buscar su clarificación.

4.6.2.1 Motivo

Cuando anteriormente definimos el tema, apareció el concepto de *motivo*, según Patrice Pavis, como elemento asociado al mismo. El motivo se configura como una “unidad indivisible de la intriga que constituye una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente” (Pavis, 2011, p. 302). Así vemos cómo el motivo es un elemento casi obligatorio en la escritura que configura las intenciones del autor para su posterior desarrollo dramático. Para Pavis, el motivo en el teatro se suele asociar a las grandes cuestiones que empujan a la dramaturgia: el destino, el amor, el deseo, la muerte..., llegando a incluir unidades más pequeñas de la pieza dramática. Y nos aclara: “Toma las más diversas dimensiones: desde el motivo general de la obra (tema principal que resume la idea de la pieza, como el motivo de la venganza en *Hamlet*) hasta el motivo individual de una escena o de un diálogo” (Ibid., p. 302).

En el caso del *DRAE*, en una de sus acepciones el *motivo* está asociado al concepto del tema directamente casi de forma sinónima: “Tema o elemento temático de una obra literaria”

(DRAE, 2021). Por otro lado, también el diccionario plantea otro significado que puede clarificar aún más su función: “Causa o razón que mueve para algo”. Asociando este concepto que plantea el diccionario al origen etimológico de la palabra que lo podemos encontrar en el latín como *motívus*, que hace alusión o es relativo al movimiento, podríamos fundir estos dos conceptos creados desde la idea de movimiento. Podemos concluir que el *motivo* mueve a la acción y aparece como el elemento impulsor de la escritura, pero también puede tener influencia en las intenciones internas o personales del autor, de esta forma también podríamos definirlo de una forma más directa como *lo que mueve a escribir*.

4.6.2.2 Fábula

Definir la *fábula* y cuál es su lugar en el texto dramático resulta complejo por la diversidad de significados y funciones que le han dado diversos autores desde Aristóteles. La palabra fábula procede del latín *fabúla*, que a su vez corresponde al término griego *mythos*, y se refiere al elemento narrativo de una obra. En el DRAE encontramos varias acepciones de fábula, además de la consabida como breve relato ficticio con cierta moraleja final, entre varias posibilidades más alejadas de nuestro interés, se define como “En las obras de ficción, trama argumental” (DRAE, 2021).

Pavis, en su *Diccionario del Teatro* (2012), hace una diferencia entre dos grandes opciones de significado que puede manejar este término: fábula como material inicial para el autor, o fábula como unión u orden de acciones. En la primera opción - fábula entendida como material inicial - plantea: “La fábula o el mito es entonces el material, la fuente de la que el poeta extrae los temas de su obra” (Pavis, 2011, p. 198), aclara que es un concepto diferente al de *argumento* que constituye un “primer armazón de la historia representada” (p. 198). En la segunda opción de fábula - entendida como unión u orden de acciones - en un sentido más aristotélico: “la fábula aparece ligada a su elemento constitutivo: la acción dramática” (p. 198), para Aristóteles, aunque plantea la fábula como un elemento origen es una especie de unión y ordenamiento de acciones más cercano a una estructura narrativa de la obra, y así:

La fábula es un conjunto de motivos *narrativos* que adquieren unidad en la obra y tienen además coherencia interna y externa. (...) es una suma de unidades, como vamos a ver, pero también es un modo de entender y asumir relaciones sociales, creencias, ideas, valores, etc. Y en todo esto puede coincidir con un relato. (...) La fábula no es sólo la suma de unas unidades narrativas, sino también todo el contexto social que le da sentido en la representación. (Bobes, 1997, pp. 283-285)

Para la profesora Bobes Naves, la fábula va más allá de una presentación de acciones ordenadas con un principio, un medio y un final, según la poética aristotélica. Encuentra en ella referencias al contexto social junto a motivos narrativos que llegan a la posibilidad de organizar un relato en sí mismo. La fábula puede cambiar y adaptarse según en qué cultura y contexto se presente para transmitir su mensaje: “A. Chejov pensaba que los espectadores que no fuesen rusos no podrían entender enteramente el sentido que tenía *El jardín de los cerezos* y la venta de una casa familiar en la Rusia de su tiempo” (Bobes, 1997, p. 283). En este caso, el tema que trata Chejov es la decadencia de la familia y por extensión de su entorno a través de su obra, para ello plantea una fábula concreta: las consecuencias para una familia aristocrática de una mala administración de los bienes familiares. A través de esta propuesta dramática se desarrolla la temática supeditada a ella y que se presenta en su texto de una forma concreta para cumplir su propósito.

En este sentido, para nuestro trabajo de análisis, tomaremos la definición de fábula más cercana al relato o material inicial del que parte el autor para elaborar su trabajo, lo que no significa dejar de lado la *versión* más aristotélica ya que ambas se complementan. Sería complejo trazar una línea que claramente las diferencie de una forma matemática o mediante algún tipo de fórmula o ecuación. La cuestión que nos ocupará será identificar la fábula de un texto dramático como elemento organizador y primigenio del mismo que el autor elige y usa para cumplir con su propósito; podemos adelantar, de una forma resumida y directa, que la fábula será lo que el autor quiere contar una vez definido el tema, el *significado* de lo que plantea en su texto y posteriormente en escena.

Si tomamos el caso de la obra de *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra (1986), podemos plantear que el tema principal que baraja el autor es la situación de violencia e injusticia en la Guerra Civil española. Ahora bien, si planteamos una posible fábula resumida que usa el autor para presentar esta temática sería la historia de Carmela y Paulino, dos cómicos que por diversas circunstancias deben hacer frente a este contexto hostil para intentar mantenerse con vida de la forma más digna posible y que está contada a través de los recuerdos de Paulino una vez que Carmela ha sido asesinada. Sanchis Sinisterra podría haber tratado el tema de violencia e injusticia en la Guerra Civil española desde diferentes situaciones o personajes: una batalla militar, las secuelas de un bombardeo o un grupo de refugiados, pero elige estos precisamente porque entiende que esa fábula es la que mejor puede transmitir al público su mensaje.

En este punto, y para evitar malos entendidos, es necesario aclarar que la fábula y el argumento son elementos diferentes, que aunque se nutren uno a otro, en algunos casos puede ser complejo diferenciar o incluso se pueden presentar como algo muy cercano y casi sinónimo. “Sinónimo de *fábula*, *mythos* o *tema*, el argumento es la historia expuesta, reconstruida en una lógica del acontecimiento, el significado de la fábula (historia relatada), que se opone a su significante” (Pavis, 2011, p. 50). Cabe destacar que en algunos géneros y formas teatrales la fábula y el argumento se funden en un solo pretexto que impulsa la acción como puede ser en la *Commedia dell'Arte* donde se usa el *canovaccio* como punto de partida; o en espectáculos de improvisación, clown o nuevos lenguajes escénicos donde las propuestas para comenzar a crear la puesta en escena pueden ser limitados o se reducen en muchos casos a unas cuantas ideas.

4.6.2.3 Situación previa

Cuando hablamos de *situación previa*, estamos planteando el lugar inicial desde el que el autor decide que debe arrancar toda la acción de la obra de teatro, su planteamiento y progreso y “Es el punto de partida de la historia que vamos a desarrollar” (Alonso de Santos, 1999, p. 140). En muchos casos, la situación previa está asociada al tema cuando este tiene una gran importancia en el desarrollo posterior de la obra de teatro. Por ejemplo, en el caso de la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, nos encontramos a los personajes principales Vladimir y Estragón en una situación previa llamativa: esperan a otro individuo llamado Godot que nunca aparecerá. Esta situación previa que, de alguna forma desata la historia, tendrá una gran importancia a lo largo de todo el texto y aporta una gran entidad temática a la obra de teatro.

Asociado al concepto de situación previa, aparece otro elemento muy importante en la escritura dramática y también asociado al tema: el *incidente desencadenante*. Este elemento puede aparecer al comienzo mismo de la historia y asociado a la situación previa, o también cuando la historia ya se ha establecido y ha sufrido algún avance. Alonso de Santos dice: “Llamamos *incidente desencadenante* a un tipo de acontecimiento que sucede en el transcurso de la obra y que tiene como finalidad dramática activar la causalidad del desarrollo de la historia” (Ibid., p. 139). Como vemos, el incidente desencadenante hace las veces de trampolín que activa la acción de la historia acelerando su planteamiento y desarrollo. Un buen ejemplo de incidente desencadenante, quizá uno de los más conocidos en la historia del teatro, puede ser la aparición del espectro del fallecido rey de Dinamarca en la obra *Hamlet* de William Shakespeare, ya que a partir de aquí se teje toda la historia que más adelante se presentará. Otro buen ejemplo también

sería la obra *Antígona*, de Sófocles, cuando Creonte prohíbe enterrar dignamente a Polinices, decisión que empuja a Antígona a enterrarlo en contra del mandato con sus consecuencias posteriores.

Ambos conceptos, *situación previa e incidente desencadenante*, aparecen en el origen de la creación y se relacionan con el tema por su carácter primigenio en la concepción dramática como fundamentos del planteamiento que el autor presenta en su relato. El tema elegido por el autor nutre ambos conceptos, que actúan como portal de entrada en la historia que a partir de ellos se desarrollará.

4.6.2.4 Conflicto

El *conflicto* es un elemento vital y casi la esencia del drama. Resulta del choque de varias fuerzas antagonistas que generan una lucha o algún tipo de tensión y para Pavis “Enfrenta a dos o más personajes, a dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación” (2011, p. 90). No es este el momento de profundizar en el concepto de conflicto porque tiene numerosas ramas y posibilidades en sí mismo, pero sí podemos exponerlo como uno de los elementos importantes a la hora de analizar una obra dramática y que está enraizado al mismo origen de la historia que se pretende contar.

La definición del conflicto de la obra es una tarea obligatoria para el dramaturgo. En la mayoría de los casos el conflicto central va asociado al tema, y en otros muchos casos el conflicto también funge como tema de la obra; es decir, el conflicto y el tema suelen ir de la mano cuando se plantea la escritura. Esta mezcla de funciones sucede y la encontramos especialmente en el terreno de la literatura dramática, dada la importancia del conflicto para la construcción del relato en este género en particular:

Cuando se estudia el repertorio dramático, sorprende la omnipresencia de un elemento común: el conflicto. De distinta intensidad y naturaleza, el conflicto se encuentra en el epicentro de toda obra dramática, independientemente de su duración: dos minutos o dos horas. Es el elemento básico de la dramaturgia. (Lavandier, 2003, p. 45)

La negación, la prohibición y la desobediencia son los principales conceptos que empujan y generan los conflictos. En todas las obras dramáticas destacadas de la historia encontramos ejemplos que aclaran estos conceptos: en *Medea* de Eurípides, la protagonista no quiere irse de Corinto sin vengarse de Jasón que la abandona por Creúsa; en *Romeo y Julieta*, las dos familias Capuleto y Montesco viven enfrentadas en una tensión permanente; en *La casa de Bernarda Alba*,

Lorca dibuja una serie de luchas internas entre las hermanas a causa de Pepe el Romano agravada por la situación de luto en la que se desarrolla la obra; el número de ejemplos podría ser infinito y afectaría casi a cada texto dramático escrito:

Si la vida se desarrollará en un hipotético y paradisíaco lugar donde cada uno tuviera siempre lo que quisiera, el teatro no sería posible. La escritura dramática expone y desarrolla conflictos, es decir, plantea las dificultades de un personaje que se fija una meta incompatible con el statu quo en el que se encuentra (política, amorosa, familiar o económicamente, etc.). Cada personaje defiende su deseo según su personalidad, sus razones y sus necesidades. (Alonso de Santos, 1999, p. 109)

Al leer esta cita de José Luis Alonso de Santos, podemos entrever que al final casi se sugiere que los personajes se colocan en una situación concreta a la hora de encarar sus conflictos, es lo que él mismo llama *tensión dramática*, “el estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta” (Ibid., p. 109). Vemos así cómo el conflicto influye directamente en los personajes, ya no directamente definiendo su deseo o meta, también provocando un cierto estado que afecta a su actitud y carácter frente a la historia en la que va a participar.

Existen diferentes clasificaciones y tipologías de conflictos atendiendo a los intereses de los autores que tratan el tema. Para Lavandier (2003), hay conflictos estáticos y dinámicos; Patrice Pavis (2011) define en su diccionario del teatro varias formas de conflicto: de rivalidad, de concepción del mundo, debates morales, de intereses y combates orales o metafísicos; en el caso de Alonso de Santos (1999), nos habla de conflictos internos, de relación, de situación, sociales y sobrenaturales. Para nuestro trabajo, identificaremos los conflictos principales del texto que vamos a analizar siguiendo la pauta marcada por Alonso de Santos, que entendemos ofrece una mirada muy válida desde el ángulo de un dramaturgo con demostrada solvencia.

4.6.2.5 Objetivo

El concepto de objetivo viene asociado al conflicto y normalmente al personaje. Lo traemos a este apartado dedicado al tema como un elemento que difícilmente aparece desanclado de los momentos primigenios en la concepción del planteamiento temático de la obra.

Relativo a esta relación entre conflicto y objetivo, Yves Lavandier señala que: “Un personaje intenta alcanzar un objetivo, se enfrenta a obstáculos, lo cual genera conflicto y emoción tanto en el personaje como en el espectador” (Lavandier, 2003, p. 61). Así plantea de esta forma tan directa la importancia del objetivo, asociado al conflicto, casi como una ley

fundamental a cumplir en cada texto dramático. Cuando buscamos el significado de objetivo en el *DRAE*, no encontramos en principio ninguna definición ajustada a nuestros intereses excepto la acepción número ocho, que señala: “Punto o zona que se pretende alcanzar u ocupar como resultado de una operación militar” (*DRAE*, 2021). Para ajustar más la definición debemos hacer una extensión de la búsqueda en el diccionario hacia la palabra *objeto*, que en su cuarta acepción aclara: “Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación” (*DRAE*, 2021). Constantin Stanislavski en sus trabajos sobre teoría de la actuación, y especialmente en su libro *Un actor se prepara* (1936), habla del conflicto y del superobjetivo como motores y guías del actor en escena. Para el maestro ruso el objetivo es uno de los elementos fundamentales que debe identificar y manejar el actor para que su interpretación sea realista y encuentre su norte en escena.

Otros autores hablan del objetivo refiriéndose a él como *meta*, *necesidad* o *deseo* y Alonso de Santos dirá que “Los personajes desean algo de alguien, en un momento concreto, por una causa concreta, y ese deseo es apremiante, vital, muy difícil de conseguir, y, por ello, dramático” (2012, p. 72). De una u otra forma, el objetivo es un concepto *material o inmaterial* que se debe configurar al comienzo del proceso creativo y que acompaña el devenir de los personajes, por consiguiente también se asocia a la acción y directamente a la historia que el autor plantea en su relato; Robert McKee lo plantea así: “Partiendo de esa necesidad, a menudo rápidamente, y a veces de manera deliberada, el protagonista concibe un objeto del deseo: algo físico, coyuntural o de actitud que considera que no tiene o que necesita” (2002, p. 175).

En muchos casos, ese objetivo o necesidad de un personaje puede ser la fuente fundamental de la obra dramática y justifica en muchos momentos los hechos que se cuentan. Buenos ejemplos de objetivos, deseos y metas que empujan a un personaje podemos encontrarlos en *Antígona*, que quiere a toda costa enterrar a su hermano; en *Muerte de un viajante*, donde Willy Loman busca justificar su vida frente a la familia; en la obra *En la ardiente oscuridad*, donde el personaje de Carlos quiere mantener el *statu quo* de la residencia y recuperar a Juana, lo que le lleva a matar a Ignacio; incluso en *El Rey Lear* que, desde nuestro punto de vista, podemos entender que el deseo final de Lear es disfrutar de una merecida jubilación dejando las cosas bien atadas y sin que le lleven mucho la contraria.

Aunque este concepto normalmente, y de forma tradicional, se asocia más a los trabajos del actor y del director para la puesta en escena, y en el apartado referido al personaje se volverá

a tratar igual que el conflicto; creemos que una buena definición de los objetivos que configuran el mapa de evolución de los personajes hacen parte del planteamiento temático del texto dramático y, por lo tanto, también deben ser analizados dentro de su conjunto.

4.6.3 La estructura

Empezamos este apartado citando el capítulo sexto de la *Poética* de Aristóteles cuando expone las partes de la tragedia: “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos” (Aristóteles, 1974, p. 147). Con este primer acercamiento, queremos subrayar la importancia que tiene el concepto de *estructura* para el autor dramático ya desde época aristotélica. Cabe aclarar que, para muchos autores más cercanos a la dramaturgia audiovisual como Robert McKee o Syd Field, el concepto de *estructura* es asimilable a la propia dramaturgia en sí misma cuando hablamos del proceso de composición de la obra dramática.

Al enfrentarnos a la definición de la *estructura* debemos pensar en la identificación de la forma en que se nos presenta la obra, tanto externa como internamente, y, en nuestro caso, su forma de construcción dramática. Es decir, contestaremos a la pregunta del *cómo*, frente al *qué* o *para qué*, que se procuró contestar en el apartado referido al tema. Expresado este punto de una forma más llana: trataremos de reconocer y entender el *esqueleto* del texto dramático que nos disponemos a analizar para calibrar su influencia y sus alcances en la obra del autor y lo que quiere transmitir con su trabajo.

Al consultar la definición y origen de la palabra estructura en el *DRAE*, vemos que su origen está en el latín como *structura*, y aparecen cuatro acepciones de las que la tercera es la más referida a nuestros intereses, pero que de todas ellas se pueden rescatar conceptos que aclaren nuestras intenciones:

1. f. Disposición o modo de estar relacionadas las distintas partes de un conjunto.
2. f. Disposición y orden de las partes importantes de un edificio.
3. f. Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc.
4. f. Armadura, generalmente de acero u hormigón armado, que, fija al suelo, sirve de sustentación a un edificio. (*DRAE*, 2021)

En cualquiera de los casos que presentan estas definiciones, si entendemos un texto dramático como un tipo de construcción literaria que necesita de una organización para poder ser presentada y entendida por alguien ajeno al autor, podemos aplicar directa o indirectamente todas las acepciones que presenta el diccionario además de la tercera que, en principio, resulta

la más adecuada para nuestras intenciones de análisis. La estructura es, de alguna forma, el *armazón* del edificio donde se nos presenta el texto literario construido por el autor, por lo que todas las referencias alrededor de conceptos que traten de la organización, la distribución y el orden del texto tienen su aplicación en el análisis de los textos seleccionados.

Si anteriormente decíamos que varios conceptos sobre el tema nos hablaban del *significado* de la obra, en el caso de la estructura nos encontramos con elementos más cercanos a la definición del *significante* del texto dramático: “La búsqueda de estructura confluye con la problemática de la alianza de una *forma* adecuada a un *contenido* específico” (Pavis, 2011, p. 188). La estructura finalmente es la responsable de la forma y la presentación que el autor dará a su texto dramático en función de lo que pretende contar y transmitir con su trabajo.

Para que la estructura donde el autor quiere insertar sus ideas de una forma concreta exista, debe pasar del plano más subjetivo a otro momento mucho más objetivo donde construir el texto dramático, que también servirá como base a la representación escénica. La obra circula del mundo interior del creador a otro mundo más exterior donde puede comunicar con su audiencia a través de esa estructura creada para tal fin. Esta idea, Berenguer la expresa de esta forma:

El autor-creador materializa en sus obras un orden interno de comprensión, ordenación y realización (...) el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. (...) realiza un espectáculo que sitúa en el orden real, exterior a él mismo, pero capaz de ser interpretado o manipulado por el acto creador. (Berenguer, 2002, p. 16)

Para que esta transferencia sea posible, el autor debe ir plasmando sus ideas de una forma concreta, siguiendo un orden establecido que haga comprensible e interpretable su obra por un director o una serie de actores que quieran llevarlo a escena: “Un texto literario no es un caos. *El autor, al escribir va componiendo*. Componer es colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir ese todo” (Lázaro y Correa, 2017, p. 30). Por lo tanto, podemos inferir que el autor *compone* el texto dramático siguiendo una serie de reglas y organizando según sus intereses cada una de las partes que considera necesarias para dar forma literaria a su idea.

También sería válido acercar el concepto de estructura al de *discurso*, entendido como una construcción conceptual alrededor de la forma en la que el autor presenta su obra: “Podemos hablar de discurso teatral tanto para la representación como para el texto dramático, que se halla a la espera de una enunciación escénica” (Pavis, 2011, p. 136). El autor plasma en su discurso en

forma de texto dramático y con una forma previamente determinada, un conjunto de conceptos y significantes dramaturgicos que convergen como un todo construyendo el texto dramático que servirá de base para una posible escenificación.

Al igual que un arquitecto o quizá un demiurgo, el autor organiza su obra con todos los elementos que desea plasmar para construir una estructura literaria válida. Nuestro trabajo, con el análisis de cada texto dramático, será identificar los elementos que aparezcan construyendo la estructura elegida por cada autor. También debemos tener en cuenta que, en la escritura teatral, las estructuras dramáticas juegan un papel muy importante como mensaje del hecho teatral y también como memoria del espectáculo mismo, aspecto este que señalaremos más adelante.

4.6.3.1 La fábula dramática

Traemos de nuevo el concepto de *fábula* a colación. Esta vez, entre las varias opciones que ya dijimos se pueden manejar a su alrededor, lo usaremos para aplicarlo a un concepto asociado a la estructura.

En este caso con el concepto de *fábula dramática* hacemos alusión, en el sentido más aristotélico, a la unión de acciones a realizar: “Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (Aristóteles, 1974, p. 146). Aristóteles utiliza aquí el término *fábula* para describir las acciones de los *caracteres*, o personajes, mas no los personajes como tal. De esta forma, podemos inferir aquí una primera conceptualización alrededor de la estructura de una obra en la que se ordenan los hechos que el autor presenta.

Desde otro ángulo se entiende la *fábula dramática* como un grupo de unidades que definen las funciones de cada personaje en la obra y que tiene una relación directa con el desarrollo temático que el autor va plasmando a lo largo de su creación. No obstante, esta definición también sigue el camino trazado previamente por Aristóteles aunque apuntalando algún concepto más concreto a su alrededor como la temporalidad.

La fábula dramática podría ser considerada como un conjunto de funciones que se suceden en la historia cronológicamente y que se disponen en el texto de un modo artístico (literario y escénico), alterando el orden, repitiendo paralelamente o en contraste alguna de ellas, intensificando otras, etc., de modo que el texto se inicia con una función de enfrentamiento y la sigue hasta su desenlace, con personajes que lo viven en directo y acaso narran lo que no entra en los límites temporales de la acción presentada en el escenario. (Bobes, 1997, p. 305)

Mientras que la fábula dramática aristotélica entendemos que es una especie de cadena de acontecimientos que afecta a los personajes, en esta última propuesta de definición de la profesora María del Carmen Bobes Naves se amplía el espectro a elementos que van más allá del personaje. Para ella, la fábula casi pasa a ser un gran contenedor donde encajan la mayoría de las posibilidades y conceptos que aparecen en el texto dramático; empezando por el planteamiento y llegando al desenlace de la obra. Definir la fábula dramática sería definir la forma de organizar completamente la obra dramática y casi la piedra clave de la dramaturgia; muy similar a definir la propia estructura de la obra en sí misma.

4.6.3.2 Los tres actos

Volviendo a la *Poética* de Aristóteles, encontramos cómo se plantea la división de la acción en tres partes o momentos básicos que, a pesar de muchos intentos por desbaratar esta regla, sigue siendo fundamental hoy en día:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. (Aristóteles, 1974, pp. 152-153)

La lógica de esta sencilla regla impregna cada texto dramático creado desde su concepción y su plasmación en un formato como vehículo de transmisión y lectura hasta su puesta en escena. Sin entrar a definir todavía el *acto* como elemento externo estructural, podemos asegurar que siempre habrá tres momentos en la presentación de una obra o espectáculo escénico: el comienzo, el desarrollo y el final. Siempre la representación o la lectura empezarán en un momento dado, se desarrollará de una u otra forma, y también obligatoriamente llegará a una conclusión. Aunque estemos asistiendo a un espectáculo basado en nuevos lenguajes escénicos, o que se intenten romper las reglas aristotélicas, será inevitable que cumpla estas tres premisas fundamentales.

Horacio, en su *Arte Poética*, quizá sin conocer el trabajo de Aristóteles, defiende la organización de la obra dramática en cinco actos, “La fábula contenga cinco actos, ni uno menos / ni uno más. Sólo entonces la pedirán de nuevo” (Horacio, 1974, p. 31). Los nombres de estos cinco actos para Horacio son: prólogo, prótasis, epítasis, catátasis y catástrofe.

En el siglo IV después de Cristo, los gramáticos Donatus y Evantius escriben sendos textos: *De comedia* y *De fábula*, donde desarrollan varios comentarios sobre textos clásicos; entre ellos sobre Terencio en el caso de Donatus. Ambos mencionan el *Arte Poética* de Horacio, aunque se sigue ignorando la *Poética* de Aristóteles, que suponemos en esa época también era desconocida. Reducen el número de actos a cuatro: prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe:

These are *De fabula* of Evanthius and *De comedia* of Aelius Donatus, both written during the fourth century and widely distributed and quoted during the Middle Ages and Renaissance. (...) Evanthius and Donatus identify four structural parts in the comedy: the *prologue*, given before the plot begins; the *protasis*, which introduces the action; the *epitasis*, or complication; and the *catastrophe*, or resolution. (Carlson, 1984, p. 26)

Si damos un gran salto comparativo y nos vamos a la Edad Media japonesa para analizar el teatro del No, encontramos que su regla divide la representación en tres momentos: *JO-HAI-KIU*:

Una traducción aproximada de esta regla sería *preparación-desarrollo-estallido*, que se ajusta a las fases *planteamiento-nudo-desenlace* o también *exposición-peripetia-catástrofe*. Atendiendo a la regla teatral japonesa, esta división en actos no sólo afecta al conjunto de la obra dramática, sino también a cada escena, cada frase y, en ocasiones, a las palabras que integran los diálogos entre personajes. (Sánchez-Escalonilla, 2002, p. 119)

En el Renacimiento italiano, Sebastiano Minturno en su *Poética Toscana* también distingue en la comedia cuatro partes, defendiendo un sistema muy similar al caso visto anteriormente de Evantius y Donatus, que sigue el camino abierto por Horacio:

En el estudio de las partes cuantitativas, Minturno (...) distingue en la Comedia cuatro partes, que llama Prólogo, Proponimento, Acrescimento y Mutación o Cambio. El Prólogo adelanta el argumento y trata de disponer la atención del espectador hacia lo que sigue, como se puede ver en Aristófanes y en Plauto. (Bobes, 2008, p. 398)

Aunque, en realidad, analizando esta distribución vemos que, tanto en el caso de Donatus y Evantius como en Minturno, finalmente se acaban agrupando en tres partes fundamentales la división del relato dramático, si tenemos en cuenta que el prólogo no tiene repercusión directa en él y sirve como una primitiva preparación del público.

Posteriormente, en el siglo XVII, Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, defiende la vigencia del modelo de los tres actos aristotélicos. El hecho de que Lope apueste de forma tan decidida recuperando los tres actos será definitivo para las formas teatrales posteriores, especialmente en la dramaturgia española, llegando a mantener una gran influencia en siglos venideros y casi hasta nuestros días, incluyendo productos audiovisuales:

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. (Vega, 1609/2003, v. 211-214)

Con la llegada del siglo XX, las vanguardias y los nuevos lenguajes escénicos buscan dejar atrás la preceptiva aristotélica o más clásica para encontrar nuevas formas y estructuras narrativas, aunque como hemos dicho antes, se consigue de una forma un tanto ilusoria ya que difícilmente podemos escapar de una forma de contar historias tan establecida e interiorizada.

Tabla 2

Comparación del modelo de tres actos según diferentes autores

	Acto 1	Acto 2	Acto 3
Aristóteles	Principio	Medio	Fin
Horacio	Prólogo/Prótasis	Epítasis	Catástasis/Catástrofe
Donatus y Evantius	Prólogo/Prótasis	Epítasis	Catástrofe
Teatro No japonés	JO (Preparación)	HAI (Desarrollo)	KIU (Estallido)
Sebastiano Minturno	Prólogo/Proponimiento	Acrescimiento	Mutación o Cambio
Lope de Vega	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3
Sid Field (cine)	Principio	Medio	Fin
	Planteamiento	Nudo	Desenlace

Si entramos en el terreno de la escritura de guiones cinematográficos, la estructura en tres actos se convierte casi en una obsesión obligada para el guionista y la mayoría de los manuales de guion inciden machaconamente en esta estructura. Sid Field, guionista afamado y uno de los grandes maestros del guion, en su obra *El libro del guion* (1995) considerada casi como la biblia inicial de todo guionista que aspire a producir textos válidos y de aceptación entre el público, da el nombre de *paradigma* al sistema de tres actos estableciéndolo como la base de trabajo y retoma el modelo aristotélico como formato ideal para realizar historias en formato audiovisual, pues:

Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico. Y como en todas las historias, se divide en *principio, medio y fin*. (...) En todos los guiones se encuentra esta estructura lineal básica. Este modelo de guion es conocido como *paradigma*. (Field, 1995, p. 13)

Vemos que ya sea de mano de Aristóteles y Horacio antes de Cristo, en el siglo IV después de Cristo con Donatus y Evantius, en la Edad Media japonesa, el Renacimiento italiano, el Siglo de Oro español o en la industria cinematográfica actual, se llegan prácticamente a las mismas conclusiones; los momentos fundamentales de la obra dramática son tres: planteamiento, nudo y desenlace, como recalca Lavandier: “Esta división en tres partes es tan vieja como la humanidad” (2003, p. 153). Por otro lado, en un gran porcentaje de los textos cómicos revisados, ya sean contemporáneos o clásicos, este formato aparece como el preferido por los autores para construir sus dramaturgias.

4.6.3.3 Trama y subtrama

Los conceptos de *trama* y *subtrama* normalmente pueden inducir a error. Entre los conceptos que pueden manejarse con los mismos parámetros aunque de forma incorrecta están: resumen, sinopsis y argumento. Especialmente los conceptos de *trama* y *subtrama* son usados de forma más habitual en el mundo del guion audiovisual a partir del siglo XX, lo que, de forma irreversible, ha calado en la dramaturgia teatral produciéndose un intercambio de significados y usos entre ambos mundos a veces desigual.

Igual que anteriormente diferenciábamos entre *fábula* como relato y *fábula* como unión de acciones, debemos aclarar estos elementos para asignarles su significado y función correcta en un análisis de textos dramáticos. Podemos acercarnos a la definición de *trama* a la *fábula* aristotélica, que anteriormente la planteamos como *fábula dramática* en el sentido de unión de acciones organizadas con un sentido y función concreto. Según el *DRAE*, y partiendo de su origen latino, una *trama* también hace referencia a una tela o un conjunto de hilos entrelazados, o incluso una confabulación contra alguien. Vemos cómo en ambos caminos encontramos un concepto cuya naturaleza trata de algún tipo de organización de acciones y elementos para construir algo.

Como en el relato, se puede distinguir en la obra dramática, una *historia*, con un principio, un medio y un final, compuesta por una suma de acontecimientos, dispuestos en un orden no necesariamente cronológico para formar en el texto una *trama*. (Bobes, 1997, p. 302)

En este caso, se nos presenta una definición de trama que casi abarca toda la estructura del texto dramático haciendo referencia a diversas partes de este. Finalmente, se concluye diciendo que a través de la unión de estas partes y acontecimientos se forma una trama. En este sentido, podemos entender que la trama es, expresándolo de una forma poética, una *disposición* de todas estas partes a unirse para cobrar sentido y significado total para el texto dramático.

De una forma similar plantea el dramaturgo José Luis Alonso de Santos el concepto de trama. Introduce en ella la figura del escritor como arquitecto de todo este conglomerado de elementos que debe organizar para darle un sentido metafórico al mundo que pretende representar en escena:

La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación. (Alonso de Santos, 1999, p. 102)

Al introducir en la parte final el aspecto referido a la imaginación y el orden necesario para organizar el material que surge de ella, el autor casi está colocando a la trama en un lugar predominante frente a otros componentes estructurales. Según ello, el dramaturgo debería pensar en cómo organizar la trama de su creación desde el principio del proceso creativo. De nuevo encontramos aquí un indicio de la postura, tal y cómo anteriormente ya comentamos, que defiende la estructura del texto dramático como la verdadera esencia de la dramaturgia y una de las preocupaciones fundamentales del autor dramático.

Para entrar a plantear el concepto de *subtrama*, nos apoyaremos en otros autores que asocian la trama, o las tramas, con la evolución de los personajes en la historia planteada. De esta forma, cada personaje tiene su trama en la historia y dependiendo de su presencia en la obra podemos hablar de tramas principales o más secundarias, en este caso subtramas.

La trama es la plasmación de la estrategia mediante la cual esperamos captar de mejor manera la atención del espectador. Es la forma de tejer. Al referirnos a la trama principal, hacemos referencia a la que está signada por la acción rectora que lleva adelante el personaje principal del drama. (Robino, 2016, p. 89)

En esta definición, la trama principal queda asociada al personaje principal de forma directa. De la misma forma la trama y, por extensión, el personaje, cumplen la función de “captar de mejor manera la atención del espectador”. Vemos cómo la trama tiene una vinculación considerable con el planteamiento y evolución del personaje. A partir de ello podríamos

establecer una diferencia entre la trama de la obra, entendida como organización general en el sentido de la fábula dramática, y por otro lado estarían las tramas de cada personaje que según su menor presencia e importancia pueden ser consideradas subtramas:

La subtramas son los tejidos complementarios de las historias secundarias, terciarias, etc. Poseen una autonomía relativa, limitada por su funcionalidad a la trama, pero bien admitirían autonomía plena si se las desarrollará. (Robino, 2016, p. 92)

No obstante, las subtramas, o tramas secundarias, no solo están asociadas a los personajes, también nos encontramos subtramas que desarrollan un aspecto de la historia que no tiene tanta presencia en ella.

Llamaremos subintriga a una acción menos importante y menos presente que la acción principal, que discurre en paralelo a esta última, y que -esto es importante- incide en la intriga principal, por lo tanto participa indirectamente en la unidad de acción. (Lavandier, 2003, p. 204)

Aquí vemos como Lavandier prefiere usar el término de *subintriga* para referirse a un elemento que cumple la función de subtrama y que duele tener cierta presencia en la acción principal.

Podemos encontrar infinidad de ejemplos de subtramas, tanto en el teatro como en el cine. Si revisamos *Hamlet*, de William Shakespeare, podemos identificar la subtrama de los amigos de Hamlet: Rosencratz y Guildenstern, que cumplen la función de intentar alejar al protagonista de su objetivo principal. Con esta subtrama alrededor de estos personajes secundarios, en 1966 Tom Stoppard escribió la obra *Rosencratz and Guildenstern are dead*, cumpliendo con la cita anterior de Robino donde decía sobre las subtramas "pero bien admitirían autonomía plena si se las desarrollará". Un caso similar sería la obra *Ofelia o la madre muerta* del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, que parte del personaje de Ofelia extraído también de la obra *Hamlet*. En el terreno del cine las subtramas, como ya hemos referido, cumplen una función estructural muy importante complementando otras acciones en el guion; especialmente si hablamos de películas o series con varios personajes. En el caso de *The Godfather* (Coppola, 1972), destacamos la subtrama alrededor del matrimonio fracasado de la hija de Vito Corleone, que aunque a priori no parezca resultar importante para la historia, es la causante del asesinato del Sonny Corleone, el hijo mayor del Padrino, Vito Corleone.

Otra tipología de subtramas plantea diferentes acciones y personajes que se desarrollan por separado para encontrarse en un punto o situación común, este es un recurso usado mucho en comedia donde es usual encontrar diferentes líneas de acción que confluyen de una forma

más o menos absurda o fuera de lógica. En la película *It's a mad, mad, mad world* (Kramer, 1963), diferentes personajes comienzan una alocada carrera por encontrar el botín perdido de un atraco a un banco. A lo largo de la película se nos muestra, casi en paralelo, las diferentes subtramas que desarrolla cada personaje, o grupo de personajes, involucrado en la carrera y cómo en un momento dado llegan todos al mismo punto unificando sus objetivos y, de la misma forma, la acción principal de la historia. Algo similar sucede en la obra de teatro *Toc toc* (2005) de Laurent Baffie, en la que se unen una serie de personajes con toc, trastorno obsesivo-compulsivo, la subtrama y razones de cada uno de ellos complementa la acción principal hasta llegar a un lugar común.

Cabe aclarar que para algunos ejemplos usaremos referencias cinematográficas o televisivas ya que también sirven muy bien a nuestras intenciones y, en muchos casos, a nivel educativo resulta más fácil y directo ejemplificar. Tampoco podemos olvidar la intensa relación de retroalimentación entre estos géneros desde Charles Chaplin o Buster Keaton que hunden sus raíces en el teatro de vodevil, o más actualmente grupos o parejas cómicas en España como fueron Tip y Coll o Martes y Trece, y más cercano a nosotros Faemino y Cansado, entre otros.

4.6.3.4 El triángulo narrativo de Robert McKee

Robert McKee en su libro *El guion* (2002), introduce una propuesta de clasificación de guiones de cine que tiene una relación directa con la trama y la organización estructural del texto. En un principio, McKee lo usa para clasificar películas aunque nosotros también lo aprovecharemos para aplicarlo en el análisis de textos dramáticos:

Aunque las variaciones del diseño de los acontecimientos son innumerables, no carecen de limitaciones. Los extremos artísticos crean un triángulo de posibilidades formales que conforman el mapa del universo narrativo. Dentro de ese triángulo se encuentran todas las cosmologías de los escritores, sus múltiples visiones de la realidad y de cómo se vive la vida en ellas. (McKee, 2002, p. 44)

Como vemos, McKee asocia su modelo de *universo narrativo* a la representación de la realidad y a cómo el escritor la representa desde sus textos. Este modelo está dividido en dos grandes partes: la *trama* y la *no-trama*. La parte más importante es la referida a la trama, donde se pueden identificar y clasificar los textos dramáticos en tres grandes áreas que responden a la existencia real de una trama que impulse las acciones de la obra. Estas tres partes son: la *arquitrama* o diseño clásico, la *minitrama* o diseño minimalista, y la *antitrama* o diseño

antiestructura. Enfrentado a este triángulo donde la estructura y la acción dramática tiene un peso importante, aparece la *no-trama*:

Por debajo de dicha línea nos encontramos con historias estancadas que no sufren ningún giro. La situación en la vida del personaje no cambia de valor al final de la película, es virtualmente idéntica a la del principio. El relato se disuelve en un retrato, ya sea un retrato verosímil o absurdo. A esas películas las denomino no-trama. (McKee, 2002, pp. 55-56)

Como dijimos, dentro de la primera gran parte del modelo referido a la trama, que es la más común y con mayor contenido del modelo, se distinguen tres áreas que pasamos a definir. La primera que aparece es la *arquitrama* o diseño clásico:

El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. (McKee, 2002, p. 45)

La *arquitrama* es la estructura más común para presentar relatos que aparece en la literatura dramática, desde el *Poema de Gilgamesh* o *La Odisea*, hasta una de las últimas películas de ciencia ficción de Steven Spielberg, *Ready Player One* (2018). Es la forma de estructurar los relatos que mejor llega al público tradicionalmente, pues mantiene y propone una estructura que hace avanzar la acción de una forma lógica basada en los principios de causa y consecuencia.

La segunda tipología de estructura propuesta por McKee es la *minitrama* o diseño minimalista que siendo menos normalizado que el diseño clásico, es un tipo de estructura muy extendida en el siglo XX y especialmente a partir de los años setenta:

Tal y como sugiere el término, minimalismo significa que el escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos (...). A ese conjunto de variaciones minimalistas le doy el nombre de minitrama. La minitrama no significa que no haya trama, dado que su ejecución puede estar tan bellamente llevada a cabo como la de una arquitrama. Por el contrario, (...) el minimalismo persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos como para que la película satisfaga al público. (McKee, 2002, p. 45)

En este grupo aparecen dramaturgias que plantean protagonistas colectivos, finales abiertos, conflictos internos y más personales, o múltiples subtramas. Los principios que rigen esta opción de estructura ya no se fundamentan en la causalidad y la consecuencia como plan rector, aparecen otros motores de la acción que plantean situaciones diferentes. Encajan en esta tipología obras de teatro como *Closer*, de Patrick Marber (1997), o *Terror y Miseria del Tercer*

Reich, de Bertold Brecht (1938). En el terreno del cine encajarían en la estructura de *minitrama* películas como *Paris, Texas* (Wenders, 1984), o *Pelle erobreren* (August, 1987).

El tercer y último grupo de este triángulo de tipologías narrativas, y menos común comparándolo con los otros dos, especialmente con la *arquitrama*, es el referido a la *antitrama* o antiestructura:

En la esquina de la derecha tenemos la antitrama, la contrapartida cinematográfica de la antinovela, o Nouveau Roman, o teatro del absurdo. Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales. Quien utiliza la antitrama rara vez está interesado por la sutileza de sus declaraciones o por una tranquila austeridad; más bien desea expresar con claridad sus ambiciones «revolucionarias», y sus películas tienden hacia la extravagancia y la exageración de su propia conciencia. (McKee, 2002, p. 45)

La antiestructura es el modelo menos extendido y más difícil de clasificar e identificar. Se desarrolla de forma más decidida después de la segunda guerra mundial y la casualidad y en algunos casos el albedrío marcan la pauta para el creador, que no se atiene a ninguna regla concreta para componer su creación. En otras situaciones, la única idea que empuja al creador es la intención de romper las reglas como expresión estética personal, por lo que la comprensión formal alrededor de estos trabajos por su abstracción y complejidad abre muchas posibilidades de interpretación. Teatralmente podemos destacar en esta tipología las obras de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años* y *El público*, que por su dificultad de composición en algún momento fueron catalogadas como irrepresentables; también los últimos textos dramáticos de Heiner Müller, *Insultos al Público* de Peter Handke (1966), o algunos textos de la dramaturga y Premio Nobel en 2004, Elfriede Jelinek. En el cine, y también vinculado a Lorca, aparece *Un chien andalou* (Buñuel, 1929), la *Chungking express* (Won Kar-Wai, 1994), y también la película de género cómico *Monty Python and The Holy Grail* (Gilliam y Jones, 1975), lo que puede demostrar que el género, sea drama o comedia, no importa a la hora de buscar una estructura narrativa como contenedor para la historia.

Básicamente resumimos esta propuesta añadiendo que la estructura en *arquitrama* es la más común y la más longeva en la historia de la creación dramática. Frente a ella, aparece el espacio referido a la *no-trama*, y como parte de su propio triángulo narrativo están la *minitrama* y la *antitrama*. Estas últimas tres opciones más minoritarias; *no-trama*, *antitrama* y *minitrama*, surgen de forma más reciente, especialmente a mediados del siglo XX, buscando alterar el orden establecido y rompiendo las reglas estructurales usualmente manejadas por los autores. Y como

dijimos anteriormente, la arquitecra es la forma preferida por los autores cómicos porque suele ser el vehículo más sencillo y reconocible para llegar al público. Mientras que las otras estructuras narrativas resultan un poco más *sofisticadas* y cercanas a un público menos popular, la arquitecra consigue transmitir el mensaje del autor de una forma tradicional y directa.

4.6.3.5 Divisiones formales

Al entrar a descubrir el armazón y la estructura de un texto dramático, nos encontramos con una primera organización externa que plantea el dramaturgo. Vemos cómo el autor distribuye en el texto las diferentes partes de la historia en secuencias más o menos largas, y cómo presenta los momentos dramáticos según su interés e intenciones:

El novelista, por ejemplo, distribuye los acontecimientos que va narrando en capítulos y los va ordenando; el dramaturgo dispone la materia dramática en actos, dentro de estos va desarrollando los cuadros y las escenas, etc. (Lázaro y Correa, 2017, p. 30)

La organización del texto en actos o escenas constituye uno de los grandes principios de la disposición y ordenamiento del texto dramático. Esta organización se ve reflejada en el texto y es posible identificarla externamente de una forma particular y diferenciada, al igual que el diálogo o la acotación, respecto de otros elementos textuales. Constituye una de las didascalias fundamentales y características del texto dramático y sirve para definir la naturaleza *dramática* del texto que tenemos entre manos:

El texto dramático es una transcripción del espectáculo teatral, pero no es su integridad, sino únicamente en uno de sus planos o niveles (...). Así concebido, el texto dramático puede definirse o leerse como *la transcripción lingüística de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral*. (García Barrientos, 2014, p. 10)

Esta división en actos o escenas da una información directa sobre uno de los planos representativos del texto dramático: su organización formal, ya sea para el lector ocasional o para el lector profesional que piensa en una posible puesta en escena. Por extensión, igualmente a como expone García Barrientos, se ordena el texto dramático en función de estas divisiones que informan directamente al equipo que llevará la obra a escena, de una de las *pertinencias dramáticas* necesarias y a tener en cuenta en el momento de representar la obra.

Las nomenclaturas de secuencias más usadas son el *acto* y la *escena*; teniendo en cuenta que un acto puede albergar varias escenas, como es común en las obras de Shakespeare o en el teatro realista del siglo XIX. En este sentido, para Pavis (2011) un acto es: "División externa de la obra en partes de importancia sensiblemente igual en función del tiempo y del desarrollo de la

acción” (p. 31). Así define Pavis *acto*, como una “división externa” de la obra considerada de cierta importancia. Es importante aclarar el aspecto de *externo*, para no confundirlo con la división en tres actos de la que anteriormente hablamos ya que en este segundo sentido estaríamos hablando de un división *interna* del texto. Es cierto que, en algunas ocasiones, la división externa en actos puede coincidir con la división interna y fundamental de la obra en tres actos, entendidos como grandes momentos de la acción dramática. En cambio, en otras muchas ocasiones no coincide así. Podemos encontrarnos obras de teatro externamente divididas en cinco o cuatro actos, pero dramáticamente esa segmentación no encaja con los tres momentos fundamentales de desarrollo de la acción global que plantea la historia. Encontramos pues una división externa del texto dramático más *formal*, en actos o escenas claramente identificadas en el texto, frente a una división interna más *substancial*, que marca los grandes momentos de la acción dramática y que no siempre pueden estar clarificados en el texto.

Cuando hablamos de *escena* debemos diferenciar entre dos grandes conceptos: la *escena* puede referirse al lugar físico o espacio donde se realiza la teatralización, o a un tipo de segmentación del texto teatral, que en este caso es la opción que nos interesa. En el caso de Ubersfeld (2002), una *escena* es una *secuencia* del texto teatral: “Designa también una secuencia del texto teatral que, al menos en el teatro clásico, corresponde a una configuración de personajes; si uno llega o se retira, se tiene otra configuración, por lo tanto, es otra escena” (p. 45). Vemos cómo suele ser un cambio formal en el desarrollo de la obra el que provoca la variación de escena, en este caso se habla de entradas o salidas de personajes, aunque también puede provocar el cambio de escena una modificación significativa en la situación dramática, un cambio espacial o temporal, incluso el comienzo o final de un conflicto en desarrollo.

Ubersfeld distingue entre tres tipos de secuencias: grandes secuencias, secuencias medias, y microsecuencias, siendo estas últimas las más complejas de definir e identificar:

Son estas las que dan el verdadero ritmo y sentido del texto: tiradas, intercambios rápidos (la réplicas, verso a verso, de los clásicos), combinaciones de micro-secuencias con múltiples personajes; escenas articuladas en numerosas micro-secuencias, o escenas formadas por dos o tres masas compactas; escenas con deslizamientos continuos o cortes muy claros; escenas progresivas o escenas con micro-secuencias recurrentes; escenas articuladas a partir de lo denotado; escenas con articulaciones “invisibles”. (...) Su definición es relativamente elástica: no se la puede convertir en la unidad mínima de la significación en el interior de la materia teatral (...). Se podría definir la micro-secuencia, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que *ocurre algo que puede ser aislado del resto*. (Ubersfeld, 1998, pp. 166-167)

Mientras que las grandes y las medias secuencias se encuentran identificadas en el texto, y claramente diferenciadas por el dramaturgo como segmentos de su texto teatral: actos, escenas, cuadros, etc., estas micro-secuencias no estarían directamente identificadas como segmentación en la construcción del texto dramático. Podríamos añadir que estas micro-secuencias hacen parte del texto siendo definidas desde el estilo, ya sea personal o colectivo, y por las formas dramáticas que usa el autor a la hora de plantear la historia y darle mayor o menor *vivacidad* dramática según lo que quiera plasmar o conseguir con su obra.

Existen deferentes nomenclaturas para otras secuencias del texto dramático que están en constante evolución. Desde las *jornadas* del teatro del Siglo de Oro español, hasta los *cuadros*, *momentos*, *fragmentos...*, cada estilo, colectivo teatral o autor dramático puede definir su propia nomenclatura y forma personalizada para definir la segmentación de su texto en función de sus intereses e ideas. Esta tendencia de fragmentar de diversas formas y con diferentes nombres el texto dramático ha ido evolucionando especialmente desde comienzos del siglo XX, encontrando una gran respuesta y seguimiento entre los movimientos que proponen nuevos lenguajes y formas escénicas alejadas de las formas más tradicionales.

4.6.3.6 Acotaciones y diálogo

La acotación y el diálogo, el diálogo y la acotación, son las dos grandes componentes lingüísticos que aparecen tradicionalmente reflejadas en el texto dramático y que definen su género literario:

Se trata de una configuración textual privativa del texto dramático, completamente distinta a la de la narración y también a la del poema. Algo que puede parecer semejante, la descripción, será en cambio siempre producto de una voz, la del narrador en la novela y la del yo lírico en el poema; no impersonal y muda (no proferida) como es la auténtica acotación. Y el diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término regido por la voz del narrador. (García Barrientos, 2014, p. 19)

Estos dos componentes fundamentales de la escritura dramática, que incluso se suelen diferenciar tipográficamente en los textos, configuran las *instrucciones* que da el texto para su representación y lectura en dos canales: las acotaciones como el lenguaje del autor organizando la acción y el diálogo como el lenguaje y voz de los personajes:

¿Qué hace que un texto pueda ser conceptualizado como texto de teatro? Veámoslo. De entrada, en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e insolubles: el *diálogo* y las *didascalias* (...). ¿Quién habla en el texto teatral, quién es el

sujeto de la enunciación? (...) En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor. (Ubersfeld, 1989, p. 17)

Roman Ingarden en *The Literary Work of Art* (1973) clasifica al diálogo como *haupttext*, o texto primario, y las acotaciones como *nebentext*, o texto secundario. No creemos que sea muy justa esta clasificación jerárquica; aunque haya autores como Manfred Pfister en *Das Drama* (1977) que siguen esa línea de trabajo, ya que incluso si las acotaciones pueden parecer secundarias para la historia que se dramatiza, son muy importantes porque dan cuerpo y movimiento a la historia y las acciones que presentan. Por otro lado, las acotaciones nos permiten conocer el punto de vista del autor para la acción desde su primera puesta en escena imaginaria.

El uso de las acotaciones y el diálogo ha variado mucho a lo largo de la historia dramática. Desde la escasez de acotaciones en el teatro griego o Isabelino y en el Siglo de Oro español, hasta el uso de las mismas casi hasta el exceso en las obras de la primera mitad del siglo XX en autores como Eugene O'Neill, Valle-Inclán o Tennessee Williams. Por otro lado, y volviendo a poner en duda la clasificación jerárquica de Ingarden, tenemos obras que se nutren fundamentalmente de acotaciones como sucede en algunos textos de Samuel Beckett, especialmente en *Act without words* pero también en *Happy days*, donde las acotaciones adquieren una posición muy preeminente. No obstante, en la dramaturgia más actual y contemporánea, tenemos una amplia variedad de usos del diálogo y de la acotación dependiendo del estilo del autor. Sería complejo una clasificación más formal en este tiempo donde hay una verdadera explosión de tipologías dramáticas, aunque intentaremos dar alguna luz sobre estos dos elementos vitales de la escritura dramática que también nos sirva a la hora de aplicar el análisis en nuestro trabajo.

4.6.3.6.1 Acotaciones

En la cita anterior, Anne Ubersfeld hablaba de *didascalias* frente a acotaciones dándole una función similar, veremos que podemos diferenciar sus funciones y significado dentro del texto dramático:

Se entiende por DIDASCALIAS las indicaciones de tipo informativo que el autor da en un texto, al margen del argumento de la obra dramática. (...) En cuanto a las ACOTACIONES, hemos mantenido este término y no otros incorporados actualmente (...) porque nos parece claro, e incorporado al lenguaje común. Acotaciones son, por tanto, las explicaciones que da un autor en un momento determinado de su obra sobre diferentes

temas: espacio, movimiento, intenciones, clima, estilo, etc. (Alonso de Santos, 1999, p. 320)

Aunque en principio puedan parecer lo mismo y que cumplen las mismas funciones en el texto, de forma resumida podemos ver cómo las didascalias se refieren a las partes del texto que no participan en el desarrollo de la acción dramática como la relación de personajes, introducciones, posibles indicaciones del autor, datos de estreno, etc. Por otro lado, las acotaciones, se inscriben directamente en el desarrollo de la historia planteada aclarando al lector situaciones, complementando el diálogo e iluminando la dirección que van tomando los acontecimientos en la obra de teatro para facilitar su comprensión; podríamos decir que las identificamos como las *clásicas* indicaciones teatrales. Ambas figuras suelen aparecer destacadas en el texto con tipografías diferentes al diálogo u otros elementos y son elementos característicos del género dramático. Aunque alrededor de esta cuestión sobre las diferencias entre acotación y didascalia existen diferentes puntos de vista, creemos que esta aclaración sirve para ajustar nuestro punto de vista al respecto.

Tanto para acotaciones como para diálogos existen diferentes tipos y clasificaciones que no serían relevantes para este trabajo, pero sí aclararemos las tipologías más usadas y reconocibles para nuestro análisis.

Las acotaciones tradicionalmente se suelen diferenciar en dos grupos: *explícitas* o directas, e *implícitas* o indirectas:

EXPLÍCITAS: son las acotaciones propiamente dichas, y generalmente están entre paréntesis o con un tipo de letra diferente.

IMPLÍCITAS: están contenidas en los diálogos y pueden referirse tanto a la historia como a las circunstancias que la rodean (entorno, espacio, tiempo, etcétera). (Alonso de Santos, 1999, p. 321)

Entre los numerosos ejemplos de acotación explícita, destacamos una de la obra *Otelo* de William Shakespeare. Al final del acto quinto, escena segunda, ya finalizando texto, cuando Otelo ha decidido suicidarse, al autor lo indica así, "*Se apuñala*" (Shakespeare, 1997, p. 96). Obviamente, esta acotación explícita escrita en cursiva llega directamente al lector aclarando la situación, pero también, y especialmente, a los creadores del espectáculo que reciben una explicación de primera mano de lo que deben *presentar* en escena.

Como posible ejemplo de acotaciones implícitas seguiremos con *Otelo* de William Shakespeare, que sin ser un autor que usase especialmente la acotación explícita, sí supo manejar muy bien este otro tipo de acotación implícita o indirecta. Hemos tomado casi aleatoriamente

una intervención de Yago en el acto segundo, escena tercera, donde habla con Casio y se dirige a él de esta forma: “Vamos, teniente, que tengo una jarra de vino y hay fuera hay dos caballeros de Chipre dispuestos a echar un trago a la salud del negro Otelo” (Shakespeare, 1997, p. 96). Gracias a este diálogo podríamos entender que el actor que representa a Yago debería tener cerca de él, o incluso sujetando en una de sus manos, una jarra de vino para intentar tentar a Casio a beber, es decir, a través de esta indicación que aparece incluida en el diálogo, como lectores podemos imaginar la situación dramática del personaje e, igualmente, se entiende como una instrucción para el actor y director de la obra.

Además de estos dos tipos de acotación reconocidos de forma más general, podemos diferenciar algunas otras más concretas que también cumplen su función en el texto. Nos centraremos en dos subtipos de acotación que, por su importancia y presencia en los textos dramáticos, creemos merecen unas líneas.

Esa voz está describiendo el mundo dramático en que transcurre la acción desde una perspectiva muy concreta. Supuestamente esa voz se sitúa en el patio de butacas virtual y frente a un escenario virtual, con lo que las expresiones cobran sentido, si bien no encontramos más indicaciones relativas a una hipotética escenificación que la sugerida por ese punto de vista. (Vieites, 2008, p. 83)

Con esta variedad de acotación, Vieites, identifica un tipo de indicación que se dirige especialmente al director de escena o a los creadores del espectáculo para su puesta en escena. Según el autor, en estos momentos el dramaturgo está actuando como *dramaturgista ficticio*, en sus palabras sería “una persona que en la teoría y en la práctica del diseño de la puesta en escena y de la realización teatral, forma parte del equipo de dirección” (Vieites, 2008, p. 86). Un buen ejemplo podría ser la acotación de comienzo de la obra corta *La mujer de oro*, de Juan Mayorga, que comienza así: “*La mujer danza en un espacio lleno de luz*” (Mayorga, 2009, p. 13). En esta frase encontramos una indicación, entendida desde la dirección de la puesta en escena, sobre la iluminación que debe mostrarse al comienzo del espectáculo, y en la que incluso podríamos intuir que dicho espacio debería estar vacío. Siguen siendo acotaciones explícitas y directas que, sin embargo, cumplen una función muy concreta partiendo de una mirada que va más allá de la función creadora del texto por parte del dramaturgo.

También podemos encontrar acotaciones que cumplen diferentes intenciones. No siempre la acotación tiene una función informativa y dramática respecto del modo de representar la obra de teatro, existen acotaciones que dan una información más literaria y *poética* sobre la obra en la que están insertas:

En la obra literaria podemos encontrar acotaciones *extradramáticas* o “autónomas”, bien porque dan cuenta de elementos de pura fábula (no dramatizados, es decir, no configurados según el *modo* de representación teatral), que podemos denominar acotaciones *diegenéticas*, argumentales o literarias; (...) la acotación diegenética invita a una lectura puramente literaria, indiferenciada modalmente. (García Barrientos, 2014, p. 24)

Este tipo de acotación diegenética, o *no técnica*, no encajaría en el campo de lo puramente dramático dando una información que en muchos casos invita, al lector y al equipo creativo de la puesta en escena, invita a buscar en su imaginación elementos que configuren de la mejor manera lo que el dramaturgo quiere transmitir con esa indicación:

En el escenario el espacio infinito. Sin ruido ninguno. Sólo se oye el “sonido del silencio”. Es el *tohu-tohu* del caos. ¿Dejándose arrastrar por el molino universal? ¿Por la leyenda de MIHO? ¿Por la libertad de las pingüinas? (Arrabal, 2016, p. 10)

Con esta acotación comienza Fernando Arrabal su obra *Pingüinas* (2015), y aunque da una información técnica sobre el silencio que debe imperar en la escena, inmediatamente, las divagaciones más metafóricas sobre las connotaciones de ese silencio inundan la indicación. Podemos poner otro ejemplo que incide en la ambientación de una escena de la obra *Tirano Banderas*, de Enrique Buenaventura: “Esteros de Ticomaipan. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos” (Buenaventura, 1996, p. 29). Para ambos casos, difícilmente podremos plasmar en escena de una forma directa y objetiva estas indicaciones tan imaginativas del autor igual que lo hacíamos con la acotación anterior que daba Shakespeare, casi como una orden, donde nos decía que Otelo debía apuñalarse. Son un tipo de acotaciones para el terreno de la metáfora, lo abstracto y alegórico, la direccionalidad y la *instrucción* para la acción dramática queda en el terreno de otro tipo de acotaciones más técnicas. Sobre este tipo de acotaciones diegenéticas, caben destacar las usadas por Valle-Inclán en la mayoría de sus textos dramáticos.

4.6.3.6.2 Diálogo

Hablar del *diálogo* es hablar del elemento central y característico del género dramático, el texto primario o *haupttext* que defendía Ingarden. El diálogo es la principal forma de comunicación entre personajes y la justificación de que exista *habla* en escena como un vehículo esencial de relación entre los caracteres representados. “En el teatro *hablar es actuar y actuar es hablar*” (De Toro, 1992, p. 23). Plantearemos los lineamientos más significativos alrededor de este concepto que nos ayuden a manejar los textos que analizaremos en este trabajo.

El diálogo es la parte más objetiva e inmediata del texto dramático y, sobre todo, asume la función vital de ser el componente verbal del drama. Que exista diálogo nos hace suponer que existen personajes que lo desarrollan en un estilo directo y organizado que, de una u otra forma, crea una relación entre ellos. Una de las definiciones de diálogo deja patente la existencia de esta relación: “Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos” (DRAE, 2021). También, basándonos en las definiciones de diálogo, podríamos considerar al diálogo en sí mismo como una obra literaria independiente, “Obra literaria, en prosa o en verso, en que se finge una plática o controversia entre dos o más personajes” (DRAE, 2021). Partiendo de estas dos acepciones podemos plantear que el diálogo crea una relación entre varias personas a partir de un intercambio de ideas o sentimientos y que, por otro lado, tomado como obra literaria, uno de sus ingredientes sería la controversia entre los personajes que forman parte de ese diálogo. Este último componente, referido a la controversia, nos llevaría directamente al concepto de *conflicto dramático* como uno de los fundamentos del diálogo teatral:

Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes. Sin embargo, también son posibles otras comunicaciones dialógicas: entre un personaje visible y otro invisible (*teichosopia*), entre un hombre y un dios o un espíritu (véase *Hamlet*), entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.). El criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la *comunicación*. (Pavis, 2011, pp. 125-126)

Vemos cómo existen diferentes tipos de diálogo en función de los interlocutores cuando entre ellos hay comunicación. Esto se encadena con la última observación donde Pavis apunta la importancia “del intercambio y de la reversibilidad” en dicha comunicación, es decir, el diálogo existe si existe comunicación entre dos locutores que se lanzan uno a otro respuestas e ideas, buscando una retroalimentación continua alrededor de un tema dado. Podemos concluir que el diálogo está sometido a un *contrato* entre dos o más participantes, y para que funcione correctamente se deben cumplir estas reglas de intercambio y reversibilidad alrededor del mensaje con una retroalimentación continua:

El diálogo teatral se produce sobre la base de un presupuesto que lo dirige: que uno de los interlocutores, por ejemplo, está cualificado para imponer la ley del diálogo. Pero hay más, el mensaje primero del diálogo de teatro reside justamente en la relación verbal y en los presupuestos que la gobiernan. (Ubersfeld, 1998, p. 198)

Parece que esta cita de Ubersfeld tiene relación con esa frase popular que dice “dos no discuten si uno no quiere”, pues para que haya diálogo una de las partes debe *imponer* el diálogo

y de alguna forma regular ese intercambio. Igualmente vemos como lo más importante del diálogo es su propia existencia como tal en el plano de la verbalidad para llegar a un proceso de comunicación válido entre dos interlocutores.

No obstante, para que el diálogo cumpla con toda su representatividad e importancia en la obra de teatro debe ir acompañado de cierta intención y forma que caracterice a los personajes que provocan la comunicación:

El diálogo dramático es algo más que palabras puestas en boca de los personajes. Una palabra aislada es sólo un sonido, un apoyo. (...) La característica principal, por tanto, de las palabras dentro del discurso teatral es su intencionalidad. (Alonso de Santos, 1999, p. 322)

Para que ese diálogo tenga un sentido y su direccionalidad sea correcta según la búsqueda que pretende el autor con su obra, necesitamos dotar a esas palabras que surgen de la boca de los personajes de una *intención* clara y manifiesta que acompañe a la situación y planteamientos de la obra. De esta forma, Alonso de Santos (1999) establece que el sentido del diálogo teatral puede depender del contexto y el entorno, de la situación que está planteando el dramaturgo y de los códigos comunicativos que se establecen entre los interlocutores, “Lo importante, pues, no es lo que se dice, sino donde, a quién, y sobre todo, para qué se dicen esas palabras” (p. 323). Alonso de Santos diferencia cuatro niveles en el lenguaje del diálogo dramático: lo que las palabras dicen, lo que el emisor quiere decir, lo que el receptor entiende y, por último, lo que el público capta de este proceso comunicativo. En esta relación entendemos la importancia de la claridad en los códigos usados para conseguir una transmisión correcta del mensaje hacia el receptor del mismo. Igualmente, vemos cómo en el diálogo teatral también se configura un doble receptor: el interlocutor que interviene en la comunicación, y el público en sí mismo como receptor final del mensaje completo del autor.

David Rush (2005), expone una serie de códigos por los que el diálogo teatral debe transitar para que el autor consiga sus objetivos y, al mismo tiempo, una comunicación correcta del mensaje teatral:

While playwrights may use a particular visual sign in their plays (such as insisting that a character wear a white dress or carry a purple robe), the most common set of signals is, of course, verbal. (...) This is done in two different ways: using words as *symbols of meaning*, using words as *euphonics*, that is, words as sounds and rhythms. (Rush, 2005, p. 79)

Dentro de estas dos grandes formas de presentación, en primer lugar, Rush hace dos subdivisiones según la *denotación* propia de la palabra, la parte más objetiva en su presentación directa; y la *connotación* de la palabra, la parte más subjetiva según su significado o ideas asociadas a ella. En segundo lugar, clasifica las posibilidades *eufónicas* de las palabras según el sonido de sus vocales y consonantes; el uso de las asonancias, disonancia y aliteraciones; y la aplicación del ritmo a la hora de emitir los diálogos.

Podemos comprobar cómo una sola frase, o un verso, puede incluir un gran número de posibilidades de interpretación. Ya no solo desde su aspecto más formal, también desde la significación del propio mensaje que quiere transmitir el dramaturgo. En el caso del pequeño monólogo final de la obra *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, encontramos a Linda frente a la tumba de su marido Willy Loman:

LINDA: Perdóname querido. No sé por qué, pero no puedo llorar. No lo comprendo. ¿Por qué has hecho esto? Tengo la sensación de que, simplemente, has salido otra vez de viaje y sigo esperándote. Willy, cariño, no puedo llorar. ¿Por qué lo has hecho? Por más vueltas que le dé, no lo comprendo. Hoy he hecho el último pago de la casa. Hoy, querido. Y en casa no habrá nadie. (*Un sollozo le entrecorta la voz.*) Ya no tenemos deudas, querido. (*Solloza con más fuerza, aliviada.*) Somos libres. (*Biff se le acerca lentamente.*) Somos libres... Somos libres... (Miller, 2015, p. 188)

La parte más denotativa de la intervención de Linda está plasmada por el autor de una forma directa y comprensible en su modo más objetivo. En cambio, la parte más connotativa referente al significado y las intenciones de Linda al decir estas palabras ya es más difícil de ajustar: ¿está realmente confundida, está culpando a Willy de su actual situación, o simplemente la asume? El abanico de opciones que se abre es amplio y puede depender de la opinión del lector frente a la historia o de sus propios sentimientos, educación, contexto, etc. Además, en el monólogo encontramos un recurso que marca la forma a través de una serie de repeticiones, “no lo comprendo” o “somos libres”, incluida una constante negación implícita de Linda sobre su situación, que marcan un ritmo interno y externo al texto muy significativo claramente buscado por Arthur Miller. Todo ello forma un conjunto de códigos textuales vinculados al diálogo que condicionan el significado y la forma de este texto. Incluso por el lado escénico, cuando la actriz que interpreta a Linda emite el diálogo, está tomando partido por una interpretación concreta a través de su entonación, ritmo, pausas, formas, etc., que orienta al espectador hacia un posible entendimiento del texto sobre el que podría estar o no de acuerdo.

Respecto a los tipos de diálogo, hay varias opciones de clasificación dependiendo del autor y sus intenciones dramáticas. No obstante, aunque Pavis (2011) afirma que sería absurdo intentar inventariar y clasificar todos los tipos de diálogo (p. 126), expondremos un breve compendio de estas diferentes formas y tipologías de diálogo que sean aplicables para nuestro trabajo.

Tal y como veíamos en las definiciones anteriores, debemos contar con dos o más personas para poder conformar un diálogo; aunque en el ámbito teatral también consideramos diálogo el habla de un personaje en solitario, ya que esa comunicación suele ir dirigida hacia alguien o algo, e incluso hacia sí mismo. Según esta idea, podemos tener un *coloquio*, cuando son dos o más personajes los que intercambian información; un *soliloquio* “parlamento de una cierta extensión, donde un personaje habla como para sí, en voz alta (...) y no se tome por loco” (Vieites, 2008, p. 94); o también un *monólogo*, donde el personaje es el único emisor y protagonista, ya sea en una obra completa o en una escena concreta, “en tanto en el soliloquio hay otros personajes, incluso hay otros emisores, si bien en el momento de la emisión pueden estar ausentes” (p. 94.).

Como vemos, esta sencilla clasificación parte del número de interlocutores que intervienen en la comunicación como regla fundamental. No obstante, hacemos la observación puntual sobre las diferencias entre soliloquio y monólogo ya que suele ser común usar estos términos de forma errónea. A ellos podemos sumar el término *unipersonal*, que se refiere puntualmente al espectáculo teatral donde solo interviene un actor o actriz, al que también podemos denominar monólogo. Un ejemplo de pieza unipersonal, o monólogo, sería *Julieta en la cripta*, de José Sanchis Sinisterra, donde un solo personaje, Julieta, lleva todo el peso de la acción dramática a través de un diálogo imposible con Romeo en la cripta de la familia Capuleto en Verona. Hacemos este apunte porque alguno de los textos que analizaremos tienen esta forma de monólogo.

Podemos añadir a esta relación dos supuestos más que no son tan comunes, aunque sí pueden aparecer en diversos textos dramáticos. El primero de ellos sería el *aparte*, que es el diálogo que no es percibido por los demás personajes, pero sí por el público, “convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes” (García Barrientos, 2014, p. 36). Es este un tipo de diálogo por ejemplo muy abundante en el teatro del Siglo de Oro español, y también un recurso ampliamente usado en el género cómico, en especial en las comedias de

enredo. Otra modalidad más sería la *apelación al público*, donde el personaje le habla al público, ya sea como espectadores reales del espectáculo teatral, o asumiendo algún tipo de rol dramático que hace parte de la obra que están presenciando; “es el diálogo que se dirige abiertamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral. (...) El discurso al público ensancha sus posibilidades expresivas en la puesta en escena” (García Barrientos, 2014, p. 36). Ambas formas de diálogo son puramente teatrales y subrayan la relación directa que existe entre los personajes y el público.

Otra clasificación mucho más amplia de tipos de diálogo la propone María del Carmen Bobes Naves en su obra *Semiología de la obra dramática* (1997), donde realiza una enumeración de tipos de diálogos comúnmente usados en función de las necesidades e intereses teatrales de cada momento histórico. Enumeraremos esta clasificación elaborando un somero resumen de cada tipo siguiendo su propuesta tipológica:

1. Diálogo argumentativo: búsqueda de la razón o de la verdad mediante el discurso verbal. Suelen aparecer en las tragedias clásicas: *Edipo Rey*, *Medea*, etc.
2. Diálogos de inversión cómica: el diálogo se mueve desde el ser, que el espectador conoce de la vida, hasta la ficción y el parecer que utilizan por necesidad los débiles. Usados ampliamente por autores cómicos como Lope de Rueda o Molière, y más adelante otros autores de textos de *comedia de enredo*.
3. Diálogos informativos: característico del teatro medieval y centrado en el didactismo, usado como un recurso importante en los Misterios.
4. Diálogos de pasión y de vida: asociados al drama moderno y unidos especialmente al teatro barroco inglés con Shakespeare y otros autores isabelinos, pero también al Siglo de Oro español.
5. Diálogos conversacionales y narrativos en la *comedia de salón*: unidos al teatro realista de la segunda mitad del siglo XIX con dramas burgueses que buscan un *teatro de palabras*. En España un buen ejemplo serían las obras de Jacinto Benavente.
6. Diálogos icónicos en el realismo psicológico: suelen suceder al margen de la acción, más centrada en el subtexto, remiten a un visión del mundo caracterizada por la duda, el despiste, la sorpresa... Se pueden encontrar en obras de Chejov.

7. Diálogos esticomíticos: reflejan intervenciones similares entre los hablantes, suelen ser de estructura corta y muy directa. Lorca escenifica la tensión creciente entre los personajes en *Bodas de sangre* con diálogos de este tipo.
8. Diálogos interiores y monólogos líricos: reflejan estados de duda propia o reconocimiento del interlocutor, a veces similares al monólogo interior. Suelen aparecer en textos vinculados a la llamada *dramaturgia del yo*, que puede verse reflejada en algunas obras de Strindberg.
9. Otros tipos de diálogo: referido al teatro actual, donde en muchos casos se busca romper la direccionalidad y normas clásicas del diálogo dramático.

Cada época y cada autor crea o estandariza sus propias formas de diálogo teatral según sus necesidades, ideología, contexto o naturaleza propia de teatro de cada momento, ya que “Todos los diálogos tienen el mismo fin en una obra dramática: crear una fábula, pero cada una de las formas posibles aparece por causas que pueden ser determinadas en cada caso” (Bobes Naves, 1997, p. 275).

Ubersfeld propone dos grandes formas de diálogo: la primera según la *cantidad de locutores*, que de alguna forma ya tratamos anteriormente, pero que plantea mediante con un repaso histórico muy breve y conciso:

En el teatro antiguo el diálogo se hace en principio entre un protagonista y el coro, a los que más tarde se agrega otro protagonista (Esquilo); luego un tercero (Sófocles). El reducido número de los hablantes, si no de los presentes, es una de las reglas no escritas de la tragedia clásica. A la inversa, el drama barroco, Shakespeare y los dramaturgos del *Siglo de Oro* español se permiten intercambios más complejos con un mayor número de compañeros. Es una de las novedades de Beaumarchais, en primer término, y luego del drama romántico, la división del discurso en múltiples voces, a menudo entrelazadas. (Ubersfeld, 2002, p. 36)

Y en el segundo grupo, Ubersfeld hace la clasificación según el *ritmo de intercambio*, que dependiendo de las intenciones del autor, y de los personajes, presentarán su propia forma dramática, “puede dar lugar a grandes tiradas, a discursos alternados, a menudo de contenido intelectual, o a intercambios afectivos o dramáticos más rápidos, incluso a esticomitias, intercambios alternados verso a verso” (Ubersfeld, 2002, p. 36). Vemos cómo en esta segunda clasificación de tipos diálogos nos presenta una gran relación con la forma de la puesta en escena que el autor sugiere desde el mismo texto dramático.

Al hablar sobre las funciones del diálogo teatral, podemos empezar diciendo que este cumple con las mismas funciones fundamentales del lenguaje que presentó Roman Jakobson en su obra *Essais de linguistique générale* (1963): la función fáctica, referencial, expresiva, conativa, poética y metalingüística. En función de ello, Anne Ubersfeld plantea el diálogo teatral como un *acto de habla*, por lo que podemos referenciar sus funciones generales similares a cualquier tipo de comunicación: “Todo el lenguaje es un acto de habla (...). El diálogo teatral es un intercambio de palabras que descansan sobre las mismas leyes que todo intercambio de palabras en la vida” (Ubersfeld, 2002, p. 34-35).

Además de las funciones generales del lenguaje, otros autores han identificado una serie de funciones más particulares del diálogo teatral y aplicables a sus características propiamente teatrales y dramáticas. Relataremos aquí de forma la relación de funciones del diálogo teatral referidas por García Barrientos en el ensayo *El texto dramático* (2014), ya que entendemos se acercan mucho a la construcción del texto teatral desde el universo del autor junto a sus motivaciones y objetivos.

1. Función dramática: diálogo como forma de acción con palabras entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc., a veces en un dialogo se sobrepasa la barrera del *decir* para entrar en el *hacer* a través del texto.
2. Función caracterizadora: proporciona al público elementos para *construir* el carácter de los personajes, ya sea del personaje a si mismo o a otros implícita o explícitamente.
3. Función ideológica o *didáctica*: pone al servicio del autor la transmisión de unas ideas, de un mensaje o de una lección.
4. Función poética: similar a la función nombrada por Jakobson, consiste en poner en primer plano la *forma* en la que está construido el discurso.
5. Función metadramática: se refiere al momento en que el diálogo habla del drama mismo, es poco frecuente, aunque su naturaleza este muy unida a lo teatral.

4.6.3.7 Tiempo y espacio

Dos elementos fundamentales en la dramaturgia son el espacio y el tiempo. Aparecen ligados al texto dramático de forma obligatoria: en la escenificación se representa o alude a un momento temporal concreto y, de forma paralela, toma lugar o alude a un espacio concreto. -

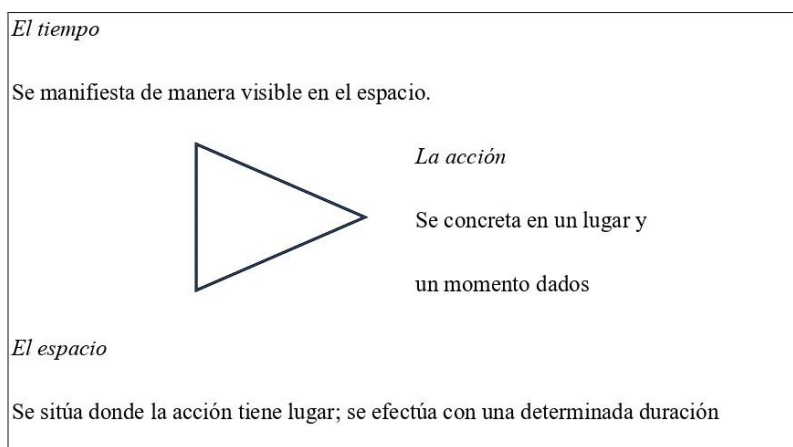
Podemos concluir que sin *espacio* y *tiempo* no habría teatro, son dos elementos que se presentan de forma obligada y necesaria para la existencia del teatro.

En la concepción del donde acontece la acción teatral, tenemos que pensar en un espacio tetradimensional, o como lo llamaba Einstein, el cronotopo, el tiempo-espacio. Así podemos decir que la pintura es un arte bidimensional, la escultura tridimensional, la música unidimensional, y las artes de la representación tetradimensionales. (García, 2013, p. 25)

Partiendo de este concepto de espacio, el *dónde*, que Santiago García maneja en esta cita quizá basándose en su formación como arquitecto, podemos unirlo con el concepto del tiempo a través de los puentes de significado que tiende el término *cronotopo*, del que ya hablamos en el apartado dedicado a los géneros en el siglo XX. Su aplicación del cronotopo al mundo de la teoría literaria de una forma más definitiva llega de la mano del teórico literario ruso Mijaíl Bajtín, y aunque él se refiere a la novela, en el caso del texto dramático el cronotopo adquiere una mayor densidad ya que debe definir los parámetros de la futura puesta en escena. El espacio y el tiempo, tomados dentro de las coordenadas dramáticas, llegan a formar una unidad en sí misma, el cronotopo espacio-temporal, que facilita la relación y la comunicación con el lector y también con el espectador.

Figura 1

Representación de dependencia entre tiempo, lugar y acción según Pavis



Nota. Tomado de Pavis (2000, p. 158).

De esta manera, entendemos que la relación entre tiempo y espacio influye decisivamente en la acción dramática: “Sin espacio, el tiempo sería pura duración, como la

música, por ejemplo. Sin tiempo, el espacio sería el de la pintura o la arquitectura. Sin tiempo y sin espacio, la acción no se puede desarrollar” (Pavis, 2000, p. 158). Esta relación entre espacio y tiempo, Pavis la representa mediante un triángulo en el que entendemos la relación de dependencia y necesidad de cada elemento hacia los demás, donde tomados de forma independiente cada vértice del triángulo sería incapaz de crear una representación teatral.

A lo largo de la historia la concepción del tiempo y el espacio dramático han variado mucho según el tipo de escritura dramática propio de cada época. A día de hoy encontramos textos que en su escenificación en promedio pueden durar entre cincuenta minutos y dos horas, mucho menos si son dramaturgias de género breve, y que se pueden presentar en diferentes espacios que reúnen una serie de características propias: teatro a la italiana, sala de cubo negro, espacio abierto, espacio no convencional, teatro de calle... Basta pensar en la evolución de la representación teatral a lo largo de la historia donde, por ejemplo, en el teatro griego la experiencia teatral duraba casi un día completo en unos espacios al aire libre, o en el teatro medieval donde el carácter itinerante y la multitud de espacios de representación era un sello característico, pasando por el teatro burgués del siglo XIX que instaura una forma de ver el espectáculo muy ligado a convenciones sociales en un tipo de edificio teatral concreto, hasta los movimientos de vanguardia del siglo XX y los nuevos lenguajes escénicos actuales donde se busca romper con la asociación del hecho teatral a un espacio definido, e incluso con el sentido de la organización temporal tal y como tradicionalmente se ha entendido.

Queríamos con este primer acercamiento a estos dos conceptos, puramente físicos y casi pertenecientes a disciplinas lejanas de lo artístico-dramático, mostrar las grandes posibilidades de análisis que existen para el cronotopo en el texto dramático. Expondremos pues, los tipos y formas de espacio y tiempo que consideramos más adecuadas y cercanos a los objetivos de nuestro trabajo.

4.6.3.7.1 Tiempo

El estudio del elemento *tiempo* como parte del análisis dramático es uno de los puntos importantes que debemos tratar. Como hemos visto, el trinomio espacio/tiempo/acción parece inseparable y sin alguno de ellos sería muy compleja la representación. Estos tres elementos se colocan en la escena haciendo parte de la intersección del mundo *real* del escenario y la *ficción*

del mundo dramático. Entre ese mundo real y ficticio sucede el hecho teatral enmarcado en una serie de momentos y dimensiones temporales que debemos identificar.

Partiendo de lo dicho anteriormente, según Pavis (2011) podemos hablar de dos grandes dimensiones que construyen la naturaleza del tiempo teatral:

- a) Tiempo escénico: “Tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al *hic et nunc*, al desarrollo del espectáculo” (Pavis, 2011, p. 477). Podemos definirlo como el tiempo que dura la representación teatral “vivida por el espectador” y a la que el público asiste. Es un tramo temporal *real* para el espectador y que se vive en presente, coincide con la medición temporal de la obra teatral, su duración, y la del público que la contempla. Este régimen temporal es más difícil medirlo desde el ángulo del texto dramático donde centraremos nuestro análisis, para hacerlo deberíamos entrar en observar la propia escenificación.
- b) Tiempo extraescénico o dramático: “Tiempo de la ficción de la cual habla el espectáculo, la fábula, y que no está ligado a la enunciación *hic et nunc* sino a la ilusión de lo que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá en un mundo posible, el de la ficción” (Pavis, 2011, p. 477). Esta dimensión temporal es muy importante para conocer la intención del autor y la verdadera presentación de la fábula dramática, pues es *donde* el autor coloca la acción y desarrolla su historia. En esta dimensión temporal es donde el lector y el público *deben* situarse para seguir la acción y poder entender y disfrutar de lo que el autor propone en su creación. Como algunos ejemplos sobre esta dimensión, podemos hablar refiriéndonos a la unidad temporal en los clásicos griegos como *Edipo Rey*, de Sófocles; el tiempo pasado que plantea Shakespeare en sus obras históricas como *Ricardo II*, o *Enrique V*; el paseo de noche por Madrid donde sucede toda la acción en *Lucas de Bohemia*, de Valle-Inclán; la acción situada en una especie de tiempo detenido que vivimos en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; además de otras obra en las que los saltos temporales entre actos y escenas dibujan una línea de tiempo dramático fragmentado como en *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo.

Si tenemos en cuenta que “el teatro no es la vida, sino la síntesis de la vida” (Alonso de Santos, 2012, p. 184) debemos entender que el esfuerzo del dramaturgo en muchas ocasiones se dirige hacia la condensación de lo que quiere plantear en un tiempo limitado, tiempo escénico, en el que debe encajar toda la ficción y el desarrollo de la fábula en una temporalidad

determinada por sus necesidades narrativas, tiempo dramático. En este sentido, Aristóteles ya lo adelantó en la *Poética* hablando de la extensión y la magnitud de la tragedia respecto de su belleza para favorecer su recuerdo “así también las fábulas han de tener extensión, pero que puede recordarse fácilmente” (Aristóteles, 1974, p. 154). Ambas dimensiones temporales se complementan y, de alguna forma, una obliga a la otra a una organización formal que sea comprensible y asimilable dentro de los parámetros que el autor marca para su obra.

Siguiendo en esta línea de caracterización temporal, García Barrientos añade una tercera categoría que complementan las anteriores dadas por Pavis: mantiene el tiempo escénico con el mismo significado, al tiempo extraescénico o dramático lo llama diegético o argumental, y aparece esa tercera categoría que él reconoce como *tiempo dramático* y a la que identifica como la categoría temporal más relevante y dedica gran parte de su trabajo:

El tiempo dramático es un tiempo relativo a los otros dos, es el resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico (...). Por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico. (García Barrientos, 2014, pp. 99-100)

En este tiempo dramático sugerido por García Barrientos, encontramos la mezcla entre las dos variables temporales manejadas de forma más habitual desde Pavis, para crear una nueva dimensión temporal más propia del terreno del espectáculo y la representación, que del texto dramático.

Podemos analizar el tiempo desde la forma en que se presenta la acción dramática. Ya hablamos en el apartado dedicado a la estructura sobre las segmentaciones de la obra: primer, segundo y tercer acto, como los grandes momentos más habituales de la obra dramática; también de otras divisiones formales como escenas, jornadas, secuencias, etc., que suelen marcar la evolución temporal de la obra. No obstante, también hay otras formas de plantear y organizar la temporalidad para asegurar una disposición de los acontecimientos que ayude al dramaturgo a transmitir claramente al público el desarrollo de su historia. Según Alonso de Santos (1999), podemos encontrar varias estrategias para organizar el tiempo de la acción dramática, que él presenta en cinco posibilidades genéricas (p. 427):

- Los sucesos se ordenan de forma lineal.
- Dos o más sucesos se desarrollan en paralelo.
- Intercalar tramas pertenecientes a un suceso histórico.

- El tiempo natural se rompe creando un tiempo irreal.
- Mediante saltos en el tiempo hacia delante o hacia atrás.

Alonso de Santos continúa aclarando su propuesta hacia el espectador que debe comprender lo que se le presenta: “La claridad de la ordenación temporal, encadenando cuidadosamente los sucesos, tiene como fin último garantizar la accesibilidad del espectador a la historia” (Alonso de Santos, 1999, p. 427). La forma de organizar u ordenar temporalmente las secuencias quedará en manos del dramaturgo y de sus objetivos respecto de la historia que pretende contar, incluyendo el *cómo* quiere que dicho orden temporal llegue al lector o público.

De entre los recursos enunciados anteriormente para ordenar la acción dramática, cabe aclarar brevemente las opciones de uno de ellos que suele ser utilizado de diversas formas y de forma recursiva. Nos referimos a los saltos temporales, especialmente es usado este recurso mediante las figuras conocidas como *analepsis*, *prolepsis* y *racconto*. La *analepsis*, según el *DRAE* se refiere al “Pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica” (*DRAE*, 2021); esta figura también es ampliamente reconocida y usada como *flashback*. En la *prolepsis* estamos usando el recurso contrario, se refiere al “Pasaje de una obra literaria que anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica” (*DRAE*, 2021); en este caso también se conoce como *flashforward*. Diferente a la *analepsis* o *flashback*, aunque muy similar en su forma, aparece el *racconto*, que es la figura por la cual se comienza la narración contando sucesos del pasado hasta llegar al presente o al momento de inicio de la historia, técnica también conocida como *in media res*. Estas tres figuras, junto a diversas variaciones muy similares, son ampliamente usadas en literatura, teatro y cine; especialmente en cine y en series de televisión gracias a las técnicas de montaje y realización que favorecen su uso.

El autor tiene también otros recursos técnicos más puntuales para manejar el tiempo en su obra: las pausas, el uso de silencios, el ritmo en los diálogos, las acotaciones más o menos breves..., y todo ello produce un tipo de sensación temporal en el lector. En este caso, podríamos hablar de un *tiempo subjetivo* que corresponde a cada lector según su educación, intereses o hábitos sociales. Y por otro lado estaría el *tiempo objetivo*, que trata de la parte temporal más medible de la representación, también referido a su duración o tiempo escénico: horas, minutos, días, etc.:

Cuando el tiempo presente y absoluto de la escena logra borrar o alejar de nosotros la conciencia del tiempo objetivo, experimentamos la vivencia de un tiempo subjetivo, el placer de la liberación del tiempo cronológico, de suspensión del tiempo real por otro

más intenso, vivido con mayor interés, atención y emoción que el tiempo de la vida cotidiana. (Trancón, 2006, p. 415)

En otros casos existen textos dramáticos donde *el tiempo*, como tal, o el paso del tiempo, son el eje conductor de la acción y fábula dramática hasta llegar a ser el protagonista de la obra y su principal impulsor. Algunos ejemplos de este tipo de dramaturgias que se estructuran alrededor de la importancia del paso del tiempo, sus formas y significados podrían ser: *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o *La noche de Molly Bloom*, de José Sanchis Sinisterra, entre otra variedad de opciones.

La temporalidad dramática, escénica, o extraescénica, y sus variaciones permanecen como elementos de referencia común para autor, lectores, director, actores y espectadores, ya que en ellas se puede concretar física y conceptualmente toda la historia junto a la acción dramática que presenta el texto. El concepto de tiempo es complejo y de amplias posibilidades de clasificación, en muchas ocasiones su análisis e interpretación depende de factores muy subjetivos o personales, ya sea del autor, de los lectores, o de los demás intervinientes en el proceso productivo de la puesta en escena: “La mayor dificultad que nos encontramos en el análisis del tiempo teatral proviene de la imbricación de todos esos *sentidos* que hacen de la temporalidad una noción más filosófica que semiológica” (Ubersfeld, 1989, p. 145).

4.6.3.7.2 Espacio

Para muchos autores el *espacio* es la piedra clave del hecho dramático. La unión del espacio con el tiempo sigue siendo vital para entender el cronotopo literario-dramático que manejamos en el teatro:

El espacio puede llegar a ser el elemento más importante de una historia, el que determina el comportamiento de los personajes y el desarrollo del conflicto. El espacio está unido a otra dimensión esencial: el *tiempo*. No podemos concebir el tiempo sin el espacio. Todo lo que hemos dicho del espacio podríamos repetirlo del tiempo. El tiempo existe porque existe el espacio, y al revés. Para imaginar el tiempo necesitamos el espacio. El tiempo es movimiento en el espacio. (...) Toda obra teatral es, antes que cualquier cosa, la creación de un espacio-tiempo ficticio que se hace real a través de, o en, un espacio-tiempo real, el de la vida cotidiana. (Trancón, 2006, p. 413)

Una de las necesidades básicas que plantea el teatro es *un dónde*, un lugar en el que poder situar el texto dramático. Si nos fijamos en la cita clásica de Peter Brook al comienzo de su libro *El espacio vacío*, podemos darle cuerpo a la relevancia de esta afirmación: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio

vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 1986, p. 5). Según Brook, se necesitan tres elementos para desarrollar un acto teatral: un actor, un espectador y un espacio. La unión de estos tres elementos convierte ese *espacio vacío* en un escenario donde se escenifica el texto dramático dándole al espacio una presencia e importancia vital.

Ubersfeld (1989) hace una comparación entre la importancia de los espacios y de los lugares en las actividades humanas frente a la necesidad de un espacio concreto para representar dichas actividades a un nivel dramático y escénico (p. 120). En este sentido, el espacio, espacio de vida o espacio dramático, es tan necesario en lo cotidiano como en el teatro, aunque si ya conocemos esa frase que dice que *el teatro es un reflejo de la realidad*, no es extraño encontrar esta estrecha relación entre ambos mundos. No obstante, debemos ser conscientes de que el espacio dramático es diferente al espacio de la vida real, ya que hace parte de una ficción y una narración intencionada que está por encima del carácter ambiguo que pueden tener los espacios cotidianos, a veces neutros o indefinidos, en los que nos movemos y vivimos.

El espacio juega un papel vital en el hecho dramático desde el comienzo de la concepción del texto hasta su puesta en escena. Generalmente el autor imagina un lugar o lugares, ya sean ficticios o reales, donde plantea su narración, el director y actores planifican en un espacio determinado la puesta en escena, y el público *debe asistir* a un lugar concreto y prefijado para asistir a la representación. Por otro lado, la palabra *teatro*, también hace referencia al edificio o lugar donde se presentan representaciones teatrales:

El espacio es un dato de lectura inmediata del teatro en la medida en que el espacio concreto es el referente (doble) de todo texto teatral. Aunque el lugar está débilmente presente en el texto, este no podrá leerse sin él. (Ubersfeld, 1989, p. 109)

Ubersfeld se refiere al espacio teatral como algo complejo que está siempre por construir desde la necesidad de su existencia en el teatro, y desde el texto hasta llegar a ser su propio referente inmediato. El concepto de espacio podría englobar por sí mismo la esencia dramática desde la necesidad y obligatoriedad de su presencia, “Se puede definir el teatro como un espacio donde se encuentran juntos los que miran y los mirados” (Ubersfeld, 2002, p. 48).

Empezando a clasificar los tipos de espacios nos encontramos con una primera diferenciación visual muy clara al observar un espectáculo teatral:

Ortega y Gasset (1958: 37) descubría la más aparente dualidad del teatro al advertir dos zonas diferenciadas en el interior del edificio: la *sala* y la *escena*. ¿Tiene validez teórica

esta distinción? Creo que sí, siempre que no se establezca entre lugares arquitectónicamente prefijados, sino definiendo la escena y la sala como los espacios de los actores y del público respectivamente. (García Barrientos, 2012, p. 148)

Podemos entonces diferenciar físicamente entre la *sala* y la *escena*, entre el edificio contenedor de la representación y el lugar exacto donde se configura la ficción. Uno contiene al otro, y sin el segundo, el primero no tendría razón de existir. Y aunque lo más habitual es que arquitectónicamente, o por diseño artístico, estos dos espacios estén claramente diferenciados, no siempre parece ser así para algunos espectáculos más actuales donde los nuevos lenguajes están presentes. No obstante, podemos considerar que estos dos espacios siempre existen, siempre habrá dos grupos de participantes “los que miran y los mirados”, como decía Ubersfeld. Y aunque haya un intento de mixtura e intercambio entre ellos en muchas propuestas escénicas, las funciones y objetivos del público y de los actores, o *performers* en algunos de estos casos, son muy diferentes en el desarrollo del espectáculo.

En este espacio de la escena, cuyo fin principal es establecer una comunicación con el público, “se han establecido formas de relación diferentes según el tipo de teatro y la cultura que los ha desarrollado” (Bobes, 1997, p. 389). Esta relación entre la escena y la sala, puede ser *fija*, cuando no hay cambios del punto de vista de la escena para el público, o *variable*, si en el espectáculo la situación de la escena cambia gracias a diversas posibilidades técnicas, ya sea desde la escena o en la sala.

La relación del espectáculo con el público, de la escena con la sala, puede establecerse de diversas formas según el tipo de espectáculo que se proponga. Gaston Breyer (1968) plantea esa relación entre la escena y sala de diversas formas basándose en letras y sus formas. Así puede haber una relación *abierta*, en forma de O y U; relación *inversa* o *simétrica* en X y H; *cerrada* en T, L o F.... la forma de la letra dibuja la relación y la direccionalidad para ajustar gráficamente la relación entre el público y el hecho escénico: “Todas estas disposiciones de los ámbitos escénicos podemos reducirlas a dos fundamentales, y a sus variaciones: la *envolvente* y la de *enfrentamiento*” (Bobes, 1997, p. 394). Podemos ver cómo Bobes con esta cita donde simplifica de forma genérica la clasificación de Breyer nos muestra, no solo esa relación espacial y casi arquitectónica entre escena y sala, sino que también define dos grandes *filosofías* de la puesta en escena que incluso ideológicamente pueden dibujar las intenciones de obra.

Concentrándonos en el espacio de la escena, podemos diferenciar dos tipologías de espacios que comparten dicha zona. En primer lugar tenemos el *espacio dramático*, que lo

definimos como el espacio ficcional “construido por el lector o espectador para fijar el marco de evolución de la acción y los personajes; pertenece al texto dramático y sólo es visualizable si el espectador lo construye” (Pavis, 2011, p. 170). En segundo lugar aparece el *espacio escénico*, que frente al primero se consolida físicamente y de forma tangible: “Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables” (Pavis, 2011, p. 171). El primero de ellos existe desde el texto dramático, incluso desde la imaginación del dramaturgo, para hacerse *real* en la escena. El segundo se construye en la escena cuando el espectáculo ya está en una fase avanzada de realización. Ambos cumplen funciones diferentes en diferentes momentos, en el caso de nuestro trabajo lo habitual será centrarnos en el espacio dramático ya que surge de los textos que se analizarán.

Debemos tener en cuenta que el espacio escénico, donde sucede la representación, suele ser reducido y limitado, quizá unos cuantos metros cuadrados; incluso podríamos decir que es un espacio relativamente convencional:

Pero esto no ha de ser una limitación, sino una especificidad que define y da su auténtica dimensión al hecho teatral. La importancia del espacio no radica en su movilidad, sino en su cualidad. (Alonso de Santos, 2012, p. 185)

Respecto a ello, y sobre esta *cualidad* del espacio, Alonso de Santos da al espacio escénico dos funciones principales: la primera es ser el lugar donde sucede la acción, donde se reproduce su universo referencial; y la segunda, tener una función narrativa-poética ya que en muchos casos influye en la trama o subordina su representación a ella. Igualmente, hace una clasificación de los espacios dramáticos según la función que cumplen en la obra de teatro:

- A. TIPO: oficina, parque, hospital, calle, celda, etc.
- B. CLASE SOCIAL: oficina moderna, hotel mugriento, hospital de la Seguridad Social, etc.
- C. SITUACIÓN: oficina moderna en el Paseo de la Castellana, hotel mugriento en un barrio de Madrid, parque infantil en un pueblo andaluz, etc.
- D. AMBIENTE: elementos que singularizan el espacio como mobiliario, disposición de puertas y ventanas, etc.
- E. FINALIDAD: la oficina “como” lugar de conquista amorosa, el hotel “como” escondite de un asesinato, etc.
- F. LUGAR DEL CONFLICTO: es distinto que el protagonista luche por su deseo en “su espacio” o en un espacio enemigo, etc.
- G. ESPACIO ALUDIDO: el escenario puede ampliarse con ventanas que dejan ver otros espacios, o con ruidos y parlamentos que vienen de fuera, etc.
- H. ATMÓSFERA: la plasmación psicológica del espacio donde desempeñan un papel importante la música, la luz, ciertos objetos, etc. (Alonso de Santos, 2012, p. 186)

Aunque creemos que esta clasificación es un tanto limitada y orientada hacia un teatro de corte más realista y figurativo, merece la pena exponerla como ejemplo de las posibilidades funcionales que se abren en el espacio dramático.

Trayendo la mirada hacia Colombia, ya que los textos que se analizarán serán de autores colombianos, podemos destacar sobre el tema la aportación de Santiago García, ya nombrado anteriormente, que desde su trabajo como dramaturgo y director de la tradicional compañía *Teatro La Candelaria*, en Bogotá, elaboró una serie de estudios teóricos en los que hace una clasificación propia del espacio teatral. García (2013) identifica cuatro tipos de espacios teatrales: *dramático*, *épico*, *abstracto* y *performativo*. El primero de ellos, el dramático, mayormente coincide con el espacio dramático que ya hemos definido y que se crea desde la imaginación del dramaturgo. El segundo, el espacio épico, sigue las teorías brechtianas y se refiere a la multiplicidad de espacios y tiempos desde los que se cuenta la historia con el fin de *provocar* de alguna forma al espectador. El tercero, el espacio abstracto, es referido a aquel donde la acción se desarrolla en un espacio donde la información del tiempo y lugar son muy limitadas. El cuarto, espacio performativo, está asociado a las propuestas experimentales y performáticas más cercanas a las artes plásticas o a las instalaciones y al *happening*, puede tener una forma fragmentada aunque de realización temporal y espacial inmediata. Valga esta nota final sobre el espacio alrededor de la clasificación de García, como una posible referencia a la hora de buscar influencias de este autor en los dramaturgos colombianos sobre los que, de alguna forma, se le considera maestro y guía junto a Enrique Buenaventura.

4.6.4 El estilo

Definir el *estilo*, para identificarlo en un autor, resulta complejo ya que estamos ante un término escurridizo que puede llevar a error a la hora de clasificar un texto según el ángulo desde el que observemos. Para nuestro trabajo, intentaremos asociar el estilo a las características propias del autor y a las formas que pueden aparecer en sus trabajos. No obstante, haremos una rápida revisión de lo que entendemos por estilo, junto a la presentación de algunas de sus variedades.

Al buscar la definición de estilo en el *DRAE*, aparecen varias opciones de las que, para nuestro interés nos quedaremos con cuatro de ellas:

- 3.m. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador. El estilo de Cervantes.
4. m. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. *El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini.*
- 5.m. Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor. *Estilo neoclásico.*
- 6.m. Gusto, elegancia o distinción de una persona o cosa. *Pepa viste con estilo.* (DRAE, 2021)

Tres de estas definiciones se refieren a características diferenciales de un autor, artista o persona entendidas desde su individualidad: la 3, la 4 y la 6. Y otra definición nos habla de las formas propias de un movimiento artístico identificado en un momento concreto del tiempo y según el género al que no referimos, la 5. Por lo tanto, y según ello, podemos hablar de un estilo individual y de un estilo grupal o colectivo. Si nos fijamos bien en dos detalles, el primero en la definición número 4, se habla de “Carácter propio”, por lo que entendemos que el estilo puede ir más allá de lo que *a priori* se puede ver e identificar en una obra artística a primera vista, para entrar en un terreno más subjetivo referido a las sensaciones que puede transmitir dicha obra asociadas a la personalidad del autor. El segundo detalle nos lleva a la definición número 6, donde dice “distinción de una persona”, este punto nos hace entender que el estilo puede favorecer la diferenciación del artista frente a otros similares dándole algún tipo de reconocimiento.

Repasando estos elementos, podemos llegar a concluir que el estilo es un componente del artista o creador que se identifica desde las características propias de su trabajo y que además lo puede diferenciar de otros. Este estilo de creación puede ser propio y personal, o hacer parte de un colectivo o movimiento que genere trabajos similares al suyo y que sean reconocidos por tener ciertas particularidades en común. Igualmente, el estilo nos habla de la personalidad del autor y de sus intereses creativos, llegando a ser un componente importante a la hora de presentarlo y buscar diferencias frente a otros creadores similares, incluso dentro de un modelo estético en el que se integre.

Si revisamos la definición de estilo que dan Lázaro Carreter y Correa Calderón en *Cómo se comenta un texto literario* (2017), leemos lo siguiente: “Estilo es el conjunto de rasgos que caracterizan un género, una obra, a un escritor o una época” (Lázaro y Correa, 2017, p. 78). Con este planteamiento se nos abren cuatro diferentes opciones para clasificar el estilo de la obra y del autor que analizamos:

Cuando decimos de una obra que “su estilo épico es muy acusado”, utilizamos la palabra estilo para referirnos al conjunto de rasgos formales e internos que dan carácter al género épico frente al lírico o dramático.

Si hablamos del “estilo del *Lazarillo*” aludimos a las notas distintivas, formales e ideológicas, de la gran novela, dentro de la prosa narrativa del siglo XVI o dentro de la novela picaresca.

De igual modo, el “estilo de Azorín” será el conjunto de rasgos que distinguen al ilustro escritor alicantino entre los prosistas de su generación.

Por fin, con “estilo romántico” queremos designar aquellos modos expresivos y aquellos sentimientos típicos del Romanticismo, y que constituyen el sello característico de esta época frente a los del Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Realismo, etc. (Lázaro y Correa, 2017, p. 78)

Barajando estas cuatro opciones de estilo, los autores hacen hincapié en que el estilo de época es el más habitual de identificar frente al estilo de autor, obra o género. Entendemos que Lázaro Carreter y Correa Calderón al referirse al estilo de autor y género, se apoyan en que para poder validar los elementos estilísticos identificados en el análisis debemos comparar con otras obras del autor, e igualmente con otras obras de otros autores. En cambio, el estilo de obra se refiere a las características propias e individuales de ese texto que se analiza sin tener en cuenta otros. En este caso, cuando Lázaro Carreter y Correa Calderón dicen que es más complejo identificar este nivel, lo hacen desde el planteamiento en su texto del análisis de un fragmento de una obra y no de la obra completa. En nuestro caso, tendríamos la posibilidad de identificar este estilo de obra ya que nuestro análisis se hará sobre obras completas donde es posible dibujar un panorama más global de la propuesta dramaturgica y estética del autor.

José Luis Alonso de Santos (1999), al hablar ya concretamente de dramaturgia, plantea la existencia de tres posibilidades para clasificar el estilo: el estilo, en cuanto línea individual y personal de cada autor; el estilo, en cuanto corriente estética de un periodo histórico; el estilo, en cuanto forma y género. Aunque desarrolla las tres opciones, al mantener la lectura de su obra podemos deducir que se inclina más por la primera de las posibilidades, donde el carácter personal del autor y sus gustos o intereses estéticos son los que realmente marcan un posible estilo.

Finaliza su planteamiento citando a Pirandello con un largo texto donde el autor de *Seis personajes en busca de autor*, define lo que él entiende por estilo de una forma muy directa y sintética, y del que tomamos las últimas palabras: “En resumen, tiene estilo quien tiene cosas propias y sabe decirlas de un modo propio, con una manera personal, aunque no sea bella” (Citado en Alonso de Santos, 1999, p. 367). Alonso de Santos, más adelante, y creemos que para

subrayar esta idea del estilo personal del autor, plantea que solo hay dos grandes *fuerzas* que condicionan el estilo y las formas expresivas del autor: la clásica, que suele más conservadora, y la romántica, más rupturista. Con esta simplificación entendemos que el interés de Alonso de Santos en cuanto al estilo, se acerca más al condicionante individual del autor que crea la obra de teatro guiándose por sus impulsos y gustos personales, en tanto “El yo particular del creador, crea un estilo único y en él se establece la comunicación artística. Pero es *reconocible* en cuanto que está formado por referentes culturales comunes a esta sociedad” (Alonso de Santos, 1999, p. 371). Aquí también podemos observar cómo se plantea una relación clara entre el estilo y el contexto del autor que crea el texto, aspecto en el que más adelante profundizaremos algo más.

Podemos asumir que el concepto de estilo que más nos interesa para nuestro trabajo es aquel que se acerca más a la definición de la personalidad, identidad e intereses estéticos del autor. Como sostiene Rush (2005), el estilo, de una u otra forma, tiene relación con la concepción del mundo que tiene el autor y su forma de entenderlo. Esa comprensión del mundo varía según la época y el momento histórico en el que el autor aparece:

Often the definition writers adopt is a product of the culture in which they live; they more or less accept the predominant worldview of their times. Or this definition may have strongly influenced by scientific discoveries or social upheavals that changed the world drastically. To some extent, therefore, these different views are best understood in light of the specific history that is associated with them. (Rush, 2005, p. 184)

Estos diferentes momentos históricos propician en el autor diferentes formas de ver el mundo, pero también diferentes formas de ver y entender la realidad y, por extensión, *su* realidad. Para nosotros el estilo será aquello que define “la huella personal del creador” (Garrido, 2015, p. 1) y presenta la esencia diferencial de la escritura dramática que el autor deja reflejado en su obra.

4.6.4.1 Tipos de estilo

Entendiendo que el estilo puede definir la identidad literaria del autor y que dependiendo de la época, contexto o momento histórico en el que se sitúe, puede asumir diferentes formas de presentación, también podemos realizar una clasificación de estilos en función este último elemento. Para nuestro caso, nos centraremos en los tipos de estilo dramáticos más reconocidos y de mayor presencia que nos pueden servir de referencia a la hora de realizar el análisis de las obras escogidas.

Al realizar el ejercicio de agrupar una serie de textos dramáticos dentro de un estilo definido, debemos saber en función de qué elementos o conceptos podemos agruparlos, más allá de su cercanía temporal o pertenencia a un movimiento concreto. En este sentido, el ya mencionado David Rush, en su libro *A student guide to play analysis* (2005), plantea una batería de nueve componentes que ayudan a clasificar y describir los diferentes tipos de estilos de una forma genérica. Aun así, debemos clarificar que no todos los textos encajarán perfectamente dentro de esta clasificación ya que se plantea de modo orientativo pues las variaciones son muchas y, como hemos visto, cada autor puede presentar diferentes formas propias. Según su propuesta, y planteándolo de forma muy resumida, estos nueve componentes sobre los que podemos trabajar para identificar y realizar una clasificación de textos teatrales según su estilo serían:

1. The concerns of the author.
2. The point of view of the author.
3. The comprehensibility of the world.
4. The construction of the plot.
5. The substance/texture of the characters.
6. The setting.
7. Language.
8. Form: Presentational/Representational.
9. The playwright's definition of the world.

Siguiendo esta propuesta de Rush, si contestamos a estos nueve componentes desde el texto que analizamos, podríamos reconocer el estilo al que pertenece según su afinidad estética. Fijándonos en estos nueve puntos e intentando agruparlos según sus afinidades, podemos observar que tres de ellos, puntos 1, 2, y 9, tienen una clara relación directa con los intereses y referentes que pueda manejar el autor; otros hacen más referencia a elementos estructurales de la obra, puntos 4 y 8; otro se refiere al cronotopo presentado según su situación espacio temporal, punto 6; otro más habla sobre los personajes y sus características, punto 5; sobre el contexto donde se produce la creación, punto 3; y sobre los recursos léxicos y lingüísticos que usa el autor en su obra, punto 7.

Finalmente, comprobamos que sigue habiendo una mayoría de componentes en esta propuesta que se refieren al universo estético, contextual y creativo personal del autor. Hay que

observar que podemos encontrar diferentes autores dentro de un mismo estilo que presentan diferentes concepciones creativas, aun cuando coincidan muchos de sus elementos estéticos y temáticos dentro de ese mismo modelo estético. Un buen ejemplo de este concepto serían los autores asociados al teatro del absurdo, donde podemos encontrar a Samuel Beckett, Eugene Ionesco o Arthur Adamov, y extendiendo un poco más la concepción de este estilo, también podríamos incluir a Miguel Mihura o Fernando Arrabal, entre otros. Todos ellos presentan características similares y muy marcadas en su dramaturgia, coinciden en un espacio temporal y contextual definido del siglo XX, las puestas en escena de sus obras contienen elementos análogos y técnicamente reconocibles; aunque, por otro lado, también podemos afirmar que en cada uno de ellos observamos diferencias claras en su estilo asociado a unas formas muy personales de plantear sus dramaturgias.

Vimos como Alonso de Santos (1999) afirmaba que solo había dos opciones para clasificar el estilo: el clásico y el romántico, con ello se refería más a los impulsos del creador que a un momento histórico. No obstante, a partir de esta afirmación, también podríamos entender cómo a partir de la etapa de la literatura Romántica, finales del siglo XVIII y siglo XIX, comienza una progresiva experimentación por parte de los autores alrededor de las temáticas y las formas dramáticas que desembocará en la creación de diferentes estilos a partir del siglo XX. En este momento es cuando Rush (2005) aplica sus nueve componentes para identificar los diferentes tipos de estilo que más usualmente aparecen en el teatro actual. Siguiendo esta línea de trabajo propuesta por Rush, nos encontraríamos con los siguientes tipos de estilo:

1. Realismo
2. Simbolismo
3. Expresionismo
4. Teatro del absurdo
5. Teatro épico
6. Posmodernismo.

Al proponer estas seis tipologías, el autor está identificando los estilos y modelos dramáticos más usuales existentes en el teatro contemporáneo y actual. Podemos ver que la clasificación que propugna Rush da a entender que la individualidad estilística del creador en muchos casos pesa más que el colectivo al que supuestamente pueda pertenecer: “Keep in mind, however, that not every play you read will fall completely and neatly into any one category”

(Rush, 2005, p. 184). Por lo tanto, debemos entender estas categorías estilísticas como orientativas, ya que en una sola dramaturgia actual pueden aparecer elementos pertenecientes a diferentes estilos que son barajados y mezclados por los autores más contemporáneos según sus intereses o caprichos. Hay que tener en cuenta también, que un autor puede pasar en su proceso creativo por diversos estilos que van formando su evolución como escritor dramático.

Por último, resaltamos el hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo XX han aparecido una gran variedad de estilos teatrales que en muchos casos se asocian a una sola persona como impulsor y *gurú* de dicha estética dramática puntual. La apertura y caída de barreras o límites que llega con el movimiento postmoderno, en las artes escénicas más conocido como postdramático, presentó una serie de condiciones de representación y dramaturgia que abrió mucho el espectro de posibilidades dramáticas. En muchos casos, esta apertura se ha hecho desde el cuestionamiento y la búsqueda de nuevas formas estéticas, aunque no siempre los resultados podríamos considerarlos como *estilos* realmente novedosos que aporten elementos diferenciales sobre caminos ya transitados desde las primeras vanguardias del siglo XX.

4.6.5 Los personajes

Plantearé en este apartado un recorrido por las posibilidades de clasificación de los personajes que aparecen en las obras para analizar. Teniendo en cuenta que la palabra *personaje* en sí misma abre la puerta a un universo de posibilidades alrededor de lo teatral, expondremos las opciones que creamos más convenientes para nuestro trabajo. No obstante, definiremos al personaje dramático como tal y propondremos varias ideas para organizar nuestro discurso alrededor de este elemento clave en la dramaturgia.

La palabra *personaje* deriva de la palabra latina *persona*, que tiene relación con la denominación de las máscaras teatrales usadas en teatro, y así “Persona deriva directamente de *per sonare*, ‘sonar a través de’, pues la máscara tenía una función acústica, ayudando con su resonancia a que el parlamento del actor o la actriz se proyectara y llegara a la audiencia” (Lorenzo, 2006, párr. 2). La palabra, como tal, se forma al unir *persona* con el sufijo *-aje*. En nuestro caso, con la palabra *personaje*, podríamos afirmar que al hablar de *personaje* la palabra denota una idea de conjunto que hace referencia a una serie de entidades: el personaje como reunión de cualidades de la persona. El personaje es la persona en su mundo y solo es *personaje* para el actor, para los demás es una *persona* que habita un universo ficticio pero real, en cuanto

que se activa mediante la palabra. No obstante, dramáticamente también sería posible vincular al personaje con la expresión de una acción, ya que en el ámbito escénico una de las cualidades del personaje es ser partícipe e impulsor de la acción dramática; recordemos que *drama* significa acción en griego. Queríamos introducir esta breve explicación etimológica y conceptual, muy sucinta, para dar fe de lo complicado del término y de las muchas aristas que presenta el manejo de esta palabra desde su mismo origen y aplicación.

Cuando consultamos el significado de la palabra *personaje* en el *DRAE*, podemos encontrar que la acepción más cercana a nuestro interés es la número dos: “Cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica” (*DRAE*, 2021). En este caso, el diccionario apuesta por una definición muy objetiva y reconocible sin profundizar demasiado. Por otro lado, Patrice Pavis en el *Diccionario del Teatro* (2011), entre muchas disquisiciones y clasificaciones semióticas e históricas, nos dice: “El personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana” (Pavis, 2011, p. 334). Con esta afirmación, Pavis vincula el personaje a la persona, o cada personaje a una persona concreta, incluso desde un espacio no real, a través de la imaginación del dramaturgo o creador que fundamenta su sustento dramático.

Anne Ubersfeld propone una definición de personaje un poco más distante que lo coloca en el centro mismo de la cuestión escénica y como una especie de referente obligado para otros elementos del texto dramático:

La noción de personaje (textual-escénico), en su relación con el texto y la representación, es una noción que, actualmente, no puede dejar de lado la semiología teatral, aun en el caso de que no haya que considerarlo en absoluto como una *sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar* geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica de *mediación*. Lejos de ver en el personaje una verdad que permite construir un discurso o un metadiscurso organizado, habrá que considerarlo como el punto en el que se dan cita funcionamientos relativamente independientes. (Ubersfeld, 1989, p. 89)

Entre otras consideraciones y posibles clasificaciones que Ubersfeld hace sobre el personaje, nos llama la atención esta propuesta que coloca al personaje en un lugar de paso y casi organizando el tráfico de los diferentes elementos que introduce el texto dramático. De esta forma vemos como el personaje teatral cobra una importancia que va más allá de la simple representación física y del discurso que le asigne el dramaturgo, para adoptar una función catalizadora y centralizadora de todas las pulsiones que el texto dramático y la representación escénica prevén: “El personaje representa así, en el espacio textual el punto de cruce o, más

exactamente de incidencia del paradigma sobre el sintagma; se trata de un lugar propiamente poético” (Ubersfeld, 1989, pp. 88-89). El significado de este “lugar propiamente poético” que ofrece el personaje, nos sitúa a la habitualmente considerada unidad literaria *personaje*, que suele encarnar una figura humana a través de un actor o actriz, en un elemento clave de lo teatral que va más allá del análisis objetivo.

Erika Fischer-Lichte asocia el personaje a la máscara, entendida esta como la personificación que asume el actor, y también como un importante signo teatral en el que el actor, su técnica y sus elementos externos son el eje fundamental de esta representación:

Sólo podemos identificar adecuadamente al personaje si recurrimos a los códigos culturales que sirven de base a su máscara; aunque ninguno de nosotros ha visto al diablo, identificamos nada más entrar en escena la figura con cuernos y pezuñas indudablemente como al diablo, mientras que el perteneciente a otra cultura al que le es ajena nuestra representación del diablo, apenas será capaz de atribuir una identidad a este personaje. (Fischer-Lichte, 1999, p. 153)

En este caso, Fischer-Lichte a través de la máscara hace referencia al elemento de referencia cultural que actúa como vínculo entre personaje y público. El personaje debe ser reconocido por el espectador como parte de su universo referencial para que su mensaje llegue de la mejor forma posible y sea aceptado desde el otro lado de la representación. Creemos que este aspecto es destacable, especialmente en el terreno de la comedia, ya que gracias a ello podemos valorar y analizar el resultado junto al impacto del personaje en la puesta en escena. Aunque ya sabemos que existen arquetipos, tipos y personajes universales, seguimos encontrado caracteres y máscaras propias de ciertas culturas y zonas que difícilmente son entendibles en otros lugares o por diferentes grupos sociales. De esta forma, Roman Gubern también lo expresa subrayando la relación del creador con el lector:

Pero aquellos signos gráficos, convertidos en atributos, son el resultado de la construcción mental previa de un autor, que el lector hace también suya en el curso de su lectura. (...) Y eso es lo que verdaderamente interesa a los antropólogos, el personaje como entidad imaginaria, a veces tan sólida y espesa como el mármol y capaz de transmutarse incluso en ocasiones en un verdadero delirio colectivo, pues es lo que suscita las identificaciones y proyecciones de sus lectores. (Gubern, 2002, p. 9)

En nuestro caso, en los espectáculos generados por los textos dramáticos ese “delirio colectivo” es mucho más fácil de identificar cuando los personajes consiguen conectar sentimental o ideológicamente con el público y transmitir todo el abanico de información y sensaciones que deben comunicar.

Al analizar textos teatrales colombianos, nos puede resultar complicado entender ciertos giros, alusiones, formas verbales, acciones, o incluso los mismos valores sociales que representa un personaje que está inscrito en un contexto muy diferente y alejado del español. De la misma forma, cuando hablamos de comedia estamos expuestos a *no entender el chiste* si no conocemos el contexto donde se plantea ni identificamos correctamente a la *máscara* que lo propone en escena. Un buen ejemplo de ello serían los personajes que representa Primo Rojas, actor y monologuista colombiano del que trataremos, que suele plantear todos sus espectáculos organizándolos alrededor de una serie de estructuras sociales y familiares difícilmente identificables en España. En este caso, el público colombiano *sí identifica al diablo*, retomando la metáfora usada anteriormente por Fischer-Lichte, porque entiende y son propios de su contexto los personajes que el autor Primo Rojas presenta en escena.

También, y como ya hemos dicho, al tener en cuenta la representación de algunos de los textos seleccionados para nuestro análisis junto a la continua tendencia del autor colombiano a escribir *para la escena*, nos obliga a tener muy en cuenta la relación del personaje con el espectador cuando este toma vida en escena y aparece la “construcción mental” de la que habla Gubern. Esa imagen mental, que en el caso del teatro el público observa *encarnada* directamente frente a él, debe ser la correcta y debe estar alineada con las intenciones del autor: el público debe *identificar al diablo* como tal para que la obra funcione correctamente. Debido a ello, creemos que al hablar del personaje, dejando a un lado y sin restar la importancia debida a conocidos arquetipos, estereotipos u otros tipos de personajes más comunes, los códigos culturales y el contexto en el que se presenta la acción adquieren una importancia y una presencia determinante para que el mecanismo dramático funcione de forma correcta. Este aspecto pasa a tener una mayor importancia cuando estamos analizando los elementos cómicos y humorísticos de un grupo de obras teatrales concretas que, en muchos casos, se alimentan de situaciones, personajes y argumentos muy ligados a la realidad social donde se presentará la puesta en escena final. De este aspecto del contexto hablaremos más adelante y no solo aplicándolo al personaje teatral.

4.6.5.1 El personaje y el actor

El personaje teatral es uno de los elementos centrales del texto dramático y la puesta en escena ya que, según María del Carmen Bobes, “podemos considerarlo, como habitualmente se ha hecho, como unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación

encarnado en una figura” (Bobes, 1997, p. 326). De esta forma, vemos cómo el personaje reúne en sí mismo diferentes naturalezas que van evolucionando desde el texto dramático primigenio hasta la puesta en escena. En muchos casos, el personaje está en el origen mismo del argumento dramático, en el “ante-texto” del que habla Fernando de Toro, y de alguna forma es el elemento detonante que provoca en la imaginación del dramaturgo la creación y evolución de la escritura de la obra como tal. Tan es así, que podemos dar cuenta de una larguísima relación de obras de teatro donde el personaje principal da el título a la misma obra y entendemos es el motor dramático de la propuesta teatral: *Antígona*, de Sófocles; *Edmond*, de David Mamet; *Hamlet*, de William Shakespeare, y muchas otras. Incluso también aparecen títulos donde el nombre del personaje se completa con alguna característica: *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca, o *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura.

Al centrarnos en el personaje directamente vinculado al actor, encontramos que este actor es un vehículo para el personaje, “el soporte de un ser humano” (Ubersfeld, 2002, p. 89), que tiene una doble naturaleza: la ficticia y la real que se representan al tiempo en escena. Según exponía Ángel Berenguer, esa representación del cuerpo en escena, asumiendo un personaje, también es una especie de nudo de comunicaciones que transmiten una gran cantidad de información:

Este aspecto fundamental de toda obra comprende, así la riqueza amplia de los distintos elementos que lo integran, como una extremada coherencia en su formulación. Dicho de otro modo, se trata de que la imagen dinámica compuesta por el actor recoja la extraordinaria y compleja gama de inflexiones y gestualidad que deben introducir al personaje representado en el también complejo mundo del espectáculo, considerado como un todo. (Berenguer, 1991, p. 12)

Berenguer plantea tres “aspectos de la representación dinámica del cuerpo humano” entendido a través del actor que evoluciona en escena, por lo que entendemos que el personaje también estaría involucrado de forma directa en ello:

1. Aspecto textual, cuando es vehículo activo de un texto literario.
2. Aspecto contextual, es decir, se hace encarnación de unos rasgos históricos o de comportamiento.
3. Aspecto gestual, el cuerpo humano en forma activa oficia el universo imaginario creado en el espectáculo. (Berenguer, 1991, p. 12)

Sin entrar a profundizar demasiado en esta clasificación propuesta por Berenguer, diremos que el primer aspecto representa el más tradicional donde el actor, a través de su personaje, asume el peso de la narración a través del texto dramático. El segundo aspecto se

centra en el entorno de la comunicación y en los elementos que ayudan a promocionar y situar temporal o espacialmente la acción dramática: aspectos técnicos, diseño de puesta en escena, espacio, escenografía, vestuario, maquillaje, etc. El tercer y último aspecto hace referencia al actor directamente como elemento que evoluciona en la escena: su presencia, sus movimientos, su imagen y los significados que proyecta, además de hacer referencia a un momento o estilo concreto actoral que puede definir una época o un momento artístico determinado.

El personaje, al representarse en el escenario a través de un actor o actriz, asume una serie de elementos que se unifican en su propia imagen. Siguiendo a Tadeus Kowzan en su clásico trabajo *El signo en el teatro* (1968), donde proponía una relación de trece de signos para analizar una puesta en escena, vemos cómo ocho de ellos se relacionan directamente con el actor y por extensión con el personaje que encarna: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario. Seguimos viendo que la relación entre personaje y actor es casi inseparable, aunque podemos encontrar otra categoría de *personajes* que en algunos casos es asumida por objetos, lugares, épocas o situaciones..., pero no por actores. Es este un planteamiento del personaje más amplio y abierto sobre el que comentaremos ahora, de forma casi anecdótica, algunos ejemplos puntuales para ilustrar sucintamente esa otra categoría de *personajes* que de ninguna forma pueden ser encarnados por actores o actrices, pero sí manifiestan una presencia dramática destacable para el significado de la obra representada.

Dentro de esta categoría en la que el personaje simbólicamente *escapa* del control del actor, encontramos la obra de August Strindberg *La señorita Julia*, donde en escena aparecen unas botas y unos guantes que representan la figura del Conde, el padre de Julia, mostrando la identidad de un personaje que influye en la evolución dramática de los demás personajes a su alrededor. En algunas obras de Antonio Buero Vallejo como *Historia de una escalera* o *La Fundación*, el espacio en el que sucede la acción asume la importancia de un personaje más que participa de forma definitiva en el desarrollo de la acción dramática.

También podemos aventurarnos a plantear como personaje que también *escapa* al control actoral el peso que tiene la situación donde se desarrolla la acción, por ejemplo en algunas obras del teatro del absurdo: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, donde los personajes *reales* deambulan por unos ambientes con una carga significativa muy concreta. Más arriesgado quizá sería por ejemplo considerar un personaje la luz del día o a la ausencia de ella en la obra *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill,

teniendo en cuenta que dramáticamente es un elemento que empuja o frena la evolución dramática del resto de los personajes, dependiendo del momento en que nos encontremos en el desarrollo de la obra. Finalmente, otra posible opción de *personaje* de este tipo, y que va más allá de su existencia dramática, se podría dar a través de elementos técnicos usados en la puesta en escena; así nos podemos encontrar con un uso de la iluminación, sonido, música o escenografía que asume el rol de *personaje* para dicha representación; en esta categoría podríamos incluir obras del estilo de Robert Lepage o Bob Wilson. En este último tipo, y más recientemente, encajan los espacios escénicos desarrollados por la diseñadora inglesa Es Devlin para montajes teatrales, grandes espectáculos o conciertos, donde los elementos en escena, las proyecciones de video y el *mapping*, adquieren una presencia muy impactante elaborando su propio desarrollo dramático.

4.6.5.2 Protagonista, antagonista, héroe

Al adentrarnos en este capítulo donde pretendemos clasificar los diferentes tipos de personajes que podemos encontrar en un texto dramático, debemos ser cautos y apostar por una propuesta genérica que sirva para nuestro objetivo principal. Existen muchas y muy variadas tipologías para clasificar un personaje, por lo que expondremos las que consideremos más adecuadas y que mejor se ajusten al tipo de análisis que realizaremos.

Pavis expone en su diccionario como se denominaba a los principales roles en el teatro griego, de los que se ha mantenido en uso hasta nuestro días casi exclusivamente el primero de ellos: el *protagonista*:

El protagonista era, entre los griegos, el actor que interpretaba el papel principal. El actor que interpretaba el segundo papel era llamado deuteragonista, y el que interpretaba el tercero triagonista. (Pavis, 2011, p. 359)

La nomenclatura referida al *deuteragonista* y *triagonista*, como ya adelantamos, no se usa y se ha dejado de lado para usar otras denominaciones quizá más prácticas: principal, secundario, reparto, etc. La etimología de protagonista nos dice que proviene del griego *protos*, primero, y de *agonitis*, luchador o jugador: el primero en luchar o jugar. Entendemos que el rol del protagonista es el de aquel personaje que asume una presencia e importancia principal en el desarrollo de la historia que contamos. No obstante, no siempre un personaje principal es el protagonista. Así lo expresa Sid Field en *El libro del guion* con un ejemplo muy reconocido:

¿Quién es el protagonista de *Dos hombres y un destino*? Butch. Él es quién toma las decisiones. (...) En el contexto de ese guion, Butch Cassidy es el protagonista; es el personaje que *planea cosas*, que actúa. Butch abre el camino y Sundance le sigue. (Field, 1995, p. 27)

Vemos cómo el protagonista no solo puede tener una presencia importante en la historia tal y como expresa Field, incluso a veces no demasiada, también genera la acción y de alguna forma es el eje por el que cruzan las tensiones dramáticas que empujan la historia. Un ejemplo de esta distinción en el campo teatral, podría ser el papel que juega el personaje de Laurencia en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Laurencia asume el rol del personaje protagónico que, desde su agravio, provoca el conflicto principal y también empuja el desarrollo de la acción evolucionando entre otros personajes principales como el Comendador, Frondoso o Esteban.

Frente al protagonista, aparece el *antagonista*. La definición que da el *DRAE* para antagonista dice en su primera acepción: “Que pugna contra la acción de algo o se opone a ella” (*DRAE*, 2021). Entendido de esta forma, encontramos una fuerza que se enfrenta al protagonista de una manera frontal. Al revisar su etimología encontramos que antagonista está compuesto de *antagonitis*, opuesto o contrario, y de nuevo de *agonitis*, luchador o jugador: el opuesto al jugador o luchador. De ellos deducimos que el antagonista es aquel personaje que se opone al protagonista. Debemos tener en cuenta, además de esta lógica derivada de sus significados formales, que la existencia de un antagonista es prácticamente vital para la existencia del conflicto dramático: “El carácter antagonista del universo teatral es uno de los principios esenciales de la forma *dramática*” (Pavis, 2011, p. 41). Sin esa lucha eterna entre las figuras del personaje protagonista y el antagonista que encontramos en cada obra de teatro, película o serie, difícilmente encontraríamos la motivación necesaria para mantener la atención y disfrutar la experiencia que nos ofrece cada producto dramático.

El interés y una buena creación del personaje antagonista define, en la mayoría de los casos, la calidad de la historia que se presenta. Un buen ejemplo clásico de antagonista que reafirma su importancia vital en la obra es Creonte en *Antígona*, de Sófocles. En esta obra, Antígona es considerada la protagonista de la obra por ser el personaje que conduce la acción, aunque al encontrarse con Creonte se produce un conflicto casi perfecto pues ambos tienen suficientes razones para defender sus posturas. Cabe añadir que para muchos autores la figura de Creonte, como antagonista, casi roza la categoría de protagonista dada su importancia y peso en la historia. Idea que podríamos expresarla coloquialmente diciendo que un *buen malo* a veces puede robar protagonismo al personaje principal.

Añadimos que, dentro de la categoría de protagonista, a veces aparece otro tipo de personaje: el *héroe*, al que también dedicaremos algunas líneas. Suele ser común la confusión entre protagonista y héroe por su cercanía y casi similares funciones en la historia: “El uso categórico y repetido de la voz *héroe*, en lugar de *protagonista*, se ha incorporado también a la enseñanza de la escritura dramática de guiones asumiendo tal intercambio como pedagogía propia” (Tobias, 1999, p. 83). Observamos cómo en algunos espacios creativos, especialmente el cine, el héroe es en muchos casos el protagonista, aunque veremos que son distintos tipos de personaje, incluso desde el mismo origen de la palabra podremos encontrar bastantes diferencias para apuntalar estas dos categorías de personaje.

Sobre el origen de la palabra *héroe*, encontramos diferentes versiones. Según el *DRAE* proviene del latín *heros*, y este también del griego *heros*, en su primera acepción leemos: “Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble” (*DRAE*, 2021), esta suele ser la idea más extendida y popular sobre el significado de *héroe*. Aunque más adelante el diccionario nos dice: “En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y un ser humano, por lo que era considerado más que hombre y menos que dios” (*DRAE*, 2021). Podemos rastrear su uso desde Homero en *La Ilíada* (canto VII, verso 453) y en *La Odisea* (canto VIII, verso 483), más interesante es la definición y origen que nos da Platón en su diálogo *Crátilo o del origen de los nombres*:

Hermógenes - Creo, Sócrates, que también yo estoy plenamente de acuerdo contigo en esto. Pero, ¿y héroe? ¿Qué sería?

Sócrates - Esto no es muy difícil de imaginar, pues su nombre está poco alterado y significa la génesis del amor.

Hermógenes - ¿A qué te refieres ?

Sócrates - ¿No sabes que los héroes son semidioses?

Hermógenes - ¿Y qué?

Sócrates - Todos, sin duda, han nacido del amor de un dios por una mortal o de un mortal por una diosa. Conque, si observas también esto en la lengua ática arcaica lo sabrás mejor: te pondrá de manifiesto que, en lo que toca al nombre, está muy poco desviado del nombre del *amor* (*éros*), del cual nacieron los héroes. Esto es lo que define a los héroes, o bien el que eran sabios y hábiles oradores y dialécticos, capaces de preguntar (*erotán*), pues *eirein* es sinónimo de *légein* (hablar). (Platón, 1983, p. 391)

No es esta la única explicación del origen de la palabra héroe, aunque viniendo de Platón podemos darle bastante crédito y tomarla de referencia casi obligada. No obstante, revisaremos alguna más. Por ejemplo, Robert Graves, en *Los mitos griegos* da otra definición muy diferente:

Un héroe, como indica la palabra, era un rey sagrado que había sido sacrificado a Hera, cuyo cuerpo estaba a salvo bajo tierra y cuya alma había ido a disfrutar de su paraíso detrás del Viento Norte. (Graves, 1985, p. 52)

Solo con estos argumentos encontramos la definición y características de un tipo de personaje muy concreto, el héroe, que podría estar por encima del estatus que solemos considerar normal para un personaje protagonista en un momento dado. Según lo visto, podemos agrupar muchos adjetivos que definen al héroe, pero en este momento creemos conveniente destacar el aspecto relacionado con el amor. Vemos cómo el héroe, desde su raíz etimológica, tiene relación con *Eros*, dios del amor griego. También Platón lo relaciona directamente con el amor, y Graves lo vincula a Hera, diosa del matrimonio, por lo que podemos deducir que desde su origen el *amor* y el *héroe* aparecen muy relacionados. Aventurándonos mucho a formar una interpretación alrededor de este punto, es posible que una de las características del héroe, tal y como lo solemos reconocer, deba ser el amor como herramienta fundamental, quizá inconsciente, que empuja al personaje elegido para ser héroe a la hora de realizar las acciones heroicas en las que se verá inmerso. Entendemos, en este caso, el amor como un sentimiento global y desinteresado que pudiera dar algún tipo de sentido al hecho heroico en sí mismo.

Buscando por otros ángulos, encontramos a David Mamet que plantea una de las características más importantes del héroe tomando de referencia la propuesta de Joseph Campbell en *The hero with a Thousand Faces* (1968), que posteriormente Christopher Vogler ajustó de forma más esquemática en su plantilla sobre *el viaje del héroe*, muy conocido y usado en la enseñanza de escritura dramática, especialmente para guiones cinematográficos, y que aparece propuesto en *The Writer's Journey* (1998):

The theatre is about the hero journey, the hero and the heroine are those people who do not give in to temptation. The hero story is about a person undergoing a test that he or she didn't choose. (Mamet, 2000, p. 16)

Mamet nos dice en *3 Uses of Knife* (2000), que el héroe no elige ser héroe, que quizá tampoco está preparado para serlo, o que ni siquiera tendría la intención de querer ser el protagonista del hecho relatado, e incluso puede elegir mantenerse en una discreta segunda línea respecto a otros personajes.

El protagonista es el personaje que más actúa en el relato, pero el valor de la acción no está definido en la función necesariamente. El héroe se define por una cualidad que sólo se puede saber al final de la historia, por el sentido de la historia. (Gutiérrez, 2012, p. 58)

Otro aspecto importante aparece en estas líneas de Ruth Gutiérrez: reconocemos al héroe “al final de la historia”, cuando el conflicto ya está por resolverse o incluso cuando ya está resuelto. El héroe, al contrario que el protagonista, no busca reconocimiento y su participación en la acción a veces puede resultar casual. Un buen ejemplo de este elemento es la película norteamericana *Hero* (Stephen Frears, 1992), donde Dustin Hoffman interpreta a un estafador que por casualidad ve un accidente de avión y salva a varios pasajeros aunque quiere mantenerse, como él mismo dice, “bajo el radar”. Obviamente la situación se complicará hasta que deba darse a conocer y asumir su condición no deseada de héroe.

Finalmente, Gutiérrez nos da la última pista para apuntalar las diferencias entre héroe y protagonista: el héroe debe demostrar una gran virtud y fortaleza, no solo física, además de cierta prudencia junto a buenas dosis de desinterés frente a la acción que se disponga a desarrollar:

Lo propio del héroe es la virtud de la fortaleza cuya acción principal consiste en estar dispuesto a morir. La virtud de la fortaleza ha de ir acompañada de una prudencia desinteresada por la cual se evita el fanatismo y la temeridad en la acción (...) La cualidad de lo heroico no puede atribuirse al personaje desde el principio, ni todo protagonista es necesariamente el héroe de la historia. (Gutiérrez, 2012, p. 58)

También en estas palabras volvemos a subrayar el hecho de tener que *esperar* a que se desarrolle la historia para identificar al héroe. Si volvemos al ejemplo ya comentado de *Antígona*, y siguiendo las directrices que hemos encontrado alrededor de la figura del héroe, podríamos afirmar que Antígona es una heroína, mientras que Creonte, desechando su categoría de antagonista clásico, podría asumir el papel de protagonista de la historia al ser el personaje que más interviene. No obstante, dijimos que los personajes heroicos abundan en el mundo del cine, donde ya vimos que se produce la confusión entre protagonista y héroe. Un buen ejemplo reciente sería la película *1917* (Sam Mendes, 2019), en la que el supuesto protagonista heroico del film muere en el primer tercio del metraje y su compañero, el héroe inesperado, debe asumir la misión de entregar un mensaje.

En el caso puntual de la dramaturgia teatral en Colombia, buscaremos entre los textos seleccionados diferenciar la protagonista del antagonista, si es que lo hay, e identificar al héroe. No resulta fácil encontrar un personaje heroico de un *corte más clásico* dentro de la dramaturgia colombiana debido a sus tendencias y gustos dramáticos. Podríamos retroceder a la obra *Guadalupe años sin cuenta* (Teatro La Candelaria, 1975) para encontrar a un personaje histórico protagónico, Guadalupe Salcedo, que puede tomar ciertos tintes de héroe. No obstante, sería

necesario considerarlo un héroe atípico desde el mismo sentido del desarrollo temático de la obra, su figura y su asesinato son tomados como excusa y ejemplo para plantear la situación política de los años cincuenta en Colombia como metáfora del momento de estreno de la obra: los años setenta. Finalmente, revisando posibilidades alrededor de la existencia del personaje heroico en Colombia, recogemos unas líneas de un artículo de Carlos Arango y Yennifer Uribe sobre el héroe en el cine de “Dago” García, reconocido guionista, director y productor de cine y televisión en Colombia, que nos parecen muy significativas:

Los valores que persigue el héroe colombiano, es decir, justo aquello que lo hace alejarse del canon clásico de héroe, son valores individualistas y/o egoístas. El dinero es, en todos los casos, la limitante principal entre el héroe y su meta. Pero el hecho mismo de que el dinero no sea más que un medio, lleva a superar la idea de que el héroe colombiano sólo busca dinero. (...) Ante la dificultad que se opone al héroe, la consigna parece ser “luchar hasta el final para lograr lo que se desea”. Los argumentos de la lucha, sin embargo, no son técnicos ni referidos a la habilidad, sino más por la terquedad y la fe. (Arango y Uribe, 2011, p. 11)

Es posible que, debido a la realidad que rodea a la dramaturgia colombiana, ya sea teatral o cinematográfica, debamos buscar un tipo de personaje heroico diferente a lo acostumbrado y a lo que se nos muestra en el canon clásico y habitual. Tiende la dramaturgia colombiana a dibujar personajes que necesitan del entorno y de sus inmediatos congéneres para evolucionar dramáticamente y conseguir sus objetivos vitales. Parece que el contexto, que en nuestro caso colombiano sería un entorno históricamente caótico y violento, resulta definitivo a la hora de plantear un personaje y reflejar las pulsiones de la sociedad a la que este representa. No obstante, también es justo destacar que no todos los personajes en los textos que analizaremos actúan impulsados por “valores individualistas y/o egoístas” u otros similares, pero creemos importante destacar este comentario tan directo para empezar a delimitar algunas de las realidades dramáticas que nos encontraremos.

4.6.5.3 Modelos de personaje

Nos despegamos de la dualidad protagonista y antagonista para buscar otras tipologías de personaje que sean interesantes y ayuden para nuestro análisis de textos dramáticos. Dentro de las innumerables opciones que pueden aparecer para este capítulo, elegiremos las que más se ajusten a nuestro objetivo de análisis y nos den más opciones para clasificar y comentar los tipos de personaje que nos podemos encontrar.

Los modelos de personaje más genéricos que podemos encontrar en la mayoría de las obras de teatro, Alonso de Santos (1999) los clasifica en seis tipos prácticamente universales que siguen apareciendo en diversos textos a día de hoy:

1. El arquetipo (Prometeo)
2. El tipo (Líbano, Esclavo)
3. La alegoría (La gula)
4. El carácter (Argán, enfermo imaginario)
5. El rol (La madre)
6. El individuo (James Tyrone) (Alonso, 1999, p. 250)

Esta clasificación de seis modelos universales presentada, coincide a grandes rasgos con la descripción de la *pirámide* de personajes que da Román Gubern en su libro *Máscaras de la ficción* (2002), donde parte del personaje más *grueso*, hasta crecer a un personaje más complejo, que en la clasificación de modelos de Alonso podría coincidir con el llamado *individuo*:

En la base de la pirámide se halla el tipo, casi siempre estereotipo, término procedente del léxico de los impresores y que sugiere uniformidad repetitiva. En la cúspide se halla el personaje (en latín *personam*, máscara del actor) sujeto investido de una fuerte individualidad y singularidad y, muchas veces, fundador de una estirpe de descendientes o de variantes de su modelo original. (Gubern, 2002, p. 453)

Definiremos muy brevemente cada uno de los modelos propuestos por Alonso aclarando también el ejemplo que el autor da como referencia, a los que añadiremos alguno más que pueda aportar mayor luz a cada categoría.

El *arquetipo* es un personaje que “encarna aspectos de carácter cultural, procede, según Jung, del inconsciente colectivo” (Alonso, 1999, p. 250). Habría que aclarar que Jung (1875-1961), hace una gran clasificación de diferentes tipos de arquetipos principales y secundarios basándose en diferentes conceptos provenientes de la antropología, la psiquiatría y la mitología, entre otras fuentes. Entre los arquetipos más reconocibles y usados literariamente en teatro o cine podemos destacar: el ánima, el ánimus, la madre, el padre, el héroe, el sabio, el embaucador, la sombra... El ejemplo que expone Alonso sería el personaje de Prometeo en *Prometeo Encadenado*, de Esquilo, que representa el arquetipo humano del progreso y del cambio.

El *tipo*, es un personaje en el que abundan una serie de características repetitivas y reconocibles “que con el tiempo han configurado una tradición literaria: el esclavo, el soldado fanfarrón o el viejo en la comedia plautina” (Alonso, 1999, p. 251). Estas figuras son

especialmente reconocibles en la *Commedia dell'Arte*: Pantalón, Doctor, Arlequín, Colombina, Capitán... También en el Siglo de Oro español aparecen: caballero, gracioso, dama, villano... Estos personajes han pervivido a lo largo de la historia hasta nuestros días adaptándose según las necesidades dramáticas de cada época o autor. Son especialmente válidos y muy usados para la comedia y sus derivados. En este caso el ejemplo expuesto por Alonso sería el personaje de Líbano en *La comedia de los asnos*, de Plauto. Líbano es el esclavo que debe solucionar todos los problemas y líos en los que se mete su amo, y él mismo.

La *alegoría*, “es la plasmación metafórica de un concepto abstracto o de una fuerza de la naturaleza” (Alonso, 1999, p. 252). Estos personajes son deudores del teatro griego, aparecen en los autos sacramentales y teatro sacro medieval, o actualmente en obras de teatro con un corte más poético. Estos personajes suelen aparecer en textos que buscan un objetivo pedagógico o educativo, también podemos encontrarlos en textos contemporáneos que buscan romper con el teatro realista para “conectar con conceptos filosóficos fundamentales por medio de personajes símbolo: el ser, el infinito, la nada, el vacío, etc.” (Alonso, 1999, p. 252). Para este caso, el autor pone el ejemplo de La gula en el auto sacramental *Los encantos de la culpa*, de Calderón de la Barca, donde se representa a través del personaje de La gula uno de los vicios humanos que el autor pretende presentar y criticar.

El *carácter*, sería un tipo de personaje que suele tener una característica o cualidad fundamental que lo define: “Estos rasgos definitorios logran que su conducta sea totalmente previsible para el espectador” (Alonso, 1999, p. 252). Al igual que el *tipo*, con el que guarda bastante relación, este personaje también es muy usado para formatos cómicos, debido en parte a esa anticipación que el espectador tiene respecto a las reacciones del personaje. Esa cualidad o rasgo que define a estos personajes cómicos se denomina *humor*. En este caso encontramos personajes como el avaro, el mentiroso, el cándido... Pero dice Alonso que también hay *personajes carácter* relacionados con la tragedia o el drama, en este caso se les reconoce como *pasión*, Aristóteles lo expone así: “Son pasiones la ira, el miedo, el odio, el ansia, la envidia, la piedad y las cosas semejantes, a las cuales suelen acompañar dolor y placer” (Aristóteles, 2011, p. 147). Encontramos entonces en la tragedia y el drama *personajes pasionales* que reaccionan, tal y como se ha dicho, de formas también previsibles y que, al contrario que la comedia, provocan otro tipo de respuesta entre el público. Para este modelo de personaje, Alonso presenta de ejemplo el personaje de Argán en *El enfermo imaginario*, de Molière, cuya característica fundamental es ser un hipocondríaco del que todos se aprovecharán.

En el caso del *rol*, este modelo de personaje se caracteriza por ser definitorio de una situación o condición social o de clase, al contrario que el *carácter* cuyo rasgo fundamental era de personalidad. En esta dirección, para Alonso: “Hay cierto tipo de obras en que los autores renuncian a poner nombre propio a sus personajes; en su lugar los califican por el rol que ocupa en una estructura, tratando de dimensionar así este aspecto” (Alonso, 1999, p. 253). En muchos casos, el rol tiene un carácter más social, político e ideológico ya que el personaje representa a un estamento como tal. En el caso de la dramaturgia actual en español, hay una gran tendencia de muchos dramaturgos que suelen definir a sus personajes siguiendo este modelo como roles. Por ejemplo, podemos citar personajes de Juan Mayorga en varias de sus obras, especialmente en su teatro breve: *Amarillo*, *El crack*, *Legión*, *El espíritu de Cernuda*, etc. También encontramos obras que mezclan personajes definidos por su nombre con personajes rol, en esta categoría podríamos citar *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchís Sinisterra, donde aparece un personaje al que el autor lo presenta así: “Enfermera: mujer de edad indefinida”, entre otros personajes que sí tienen nombre propio. Para este caso del rol, Alonso da el ejemplo del personaje de La madre, en la obra *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca.

Finalmente, aparece el *individuo*, nos referimos con este modelo a los personajes que siguen la tradición del personaje más psicológico que comienza con el siglo XIX al tiempo que se desarrollan los estudios modernos sobre psicología junto a las teorías de interpretación abanderadas por Constantin Stanislavski:

Podemos encontrar personajes complejos en la mayoría de los autores de épocas anteriores (Lope, Shakespeare, Racine), no obstante, el concepto de personaje como individuo “vivo” con rasgos psicológicos que corresponden a situaciones dramáticas de una forma orgánica y verdadera, es del último siglo y medio. (Alonso, 1999, p. 253)

Entra en este modelo todo el gran grupo de personajes que nace desde el realismo y naturalismo y que llega hasta nuestros días marcando una línea y tipología de personaje muy claro y reconocible, que en muchos casos han sido trasladados al cine gracias a modelos de escuelas de interpretación como el Actor’s Studio en New York que se nutrieron de los postulados de Stanislavski. Podemos hablar en este caso de personajes como el tío Vania, de la obra *El tío Vania*, de Anton Chejov; Hedda, de *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen; Maggie, de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams; o Willy Loman, de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Alonso, en este modelo da el ejemplo de James Tyrone, de la obra *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O’Neill.

Tadeus Kowzan (1998) da otra clasificación más general de modelos de personajes que incluimos brevemente ya que nos habla de la relación del personaje respecto a su naturaleza y a la obra en la que se inserta. De esta forma, Kowzan nos habla de tres posibilidades: la primera serían los *personajes ficticios*, que suelen ser los más habituales y mantienen un equilibrio constante entre la realidad y la ficción respecto a su verosimilitud; la segunda son los *personajes históricos*, aquellos que aparecen en obras de carácter histórico que pueden apoyar textos que reproducen una época concreta, o también, personajes que desde la historia son usados por el autor para plasmar situaciones o ideas de su actualidad; y el tercer grupo serían los *personajes autobiográficos*, en ellos el dramaturgo refleja o usa parte de su propia vida o experiencias para desarrollar una narración.

4.6.5.4 Tipos de personaje según su funcionalidad

Como ya dijimos, existen otros tipos de clasificación de personajes que pueden ayudar en nuestro análisis. Pasaremos ahora a plantear un tipo de clasificación que se fija en la *funcionalidad* del personaje dentro de la historia. Esta clasificación es propuesta por David Rush (2005) que lo presenta así: “characters often have different “jobs” to do. This is their *functional aspect*” (Rush, 2005, p. 70). Sigue este autor una línea muy práctica en su propuesta dibujando una serie de siete personajes que podemos encontrar en cualquier texto dramático sin importar la época o el estilo, e incluyendo un tipo de personaje dirigido exclusivamente al género cómico. Esta clasificación se fija en lo que el personaje *hace*, y no tanto en lo que el personaje *es*:

- Protagonist, or as we’re naming it, the agent of the action.
- Antagonist.
- Confidant(e)
- Foil
- *Raisonneur*
- Utilitarian
- Comic relief (Rush, 2005, p. 70)

Pasaremos entonces a definir los cinco últimos *trabajos* del personaje: *confidant*, *foil*, *raisonneur*, *utilitarian* y *comic relief*, siguiendo la línea planteada por Rush, ya que sobre los dos primeros, *protagonist* y *antagonist*, ya hemos hablado anteriormente junto a la figura del héroe.

Confidant, o confidente, sería aquel personaje que guarda o da información. ¿Por qué este personaje necesita asumir esta función? Rush da cuatro supuestos: *delivering exposition*, *revealing inner secrets*, *making plans*, *expressing a philosophy or idea* (2005, p. 70). El primero sería

aquel personaje que da una información que el público necesita para entender la historia o cierta parte de ella. En el segundo caso, tendríamos a un personaje que al expresar sus sentimientos revela parte de su personalidad al público. En la tercera opción estaría el personaje que confía sus ideas, intenciones o sus sueños a otro y de esta forma el público puede conocer también sus objetivos y sus anhelos. En el cuarto caso, tenemos a un personaje que profundiza en sus ideas morales, políticas o ideológicas frente a otro, “he will often explain himself to a good listener” (Rush, 2005, p. 72). Debemos tener en cuenta que en una misma obra teatral un personaje podría pasar por estas cuatro situaciones o trabajos, sobre ello Rush da el ejemplo de Nora en *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen,

Foil, contraste o comparación, es aquel personaje que es comparado con otro y que en muchos casos sirve como espejo de este para dar información al público, o incluso como reconocimiento de sus propios límites o posibilidades vitales. En este caso podemos hablar de la obra *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller; donde Willy Loman, un simple vendedor, se compara con su hermano Ben, que tuvo una vida de aventura e hizo fortuna.

Raisonneur, el razonador, en este caso el significado va más orientado al personaje que hace de portavoz o *vocero* del autor resumiendo sus ideas o el tema de la obra, “is any person who, at some point of the play, utters a line or delivers a speech that sums up or expresses the central idea of the play” (Rush, 2005, p. 73). Entre otros personajes, Rush nos da el ejemplo de cómo el coro en las tragedias griegas suele asumir ese rol de forma colectiva.

Utilitarian, el personaje útil o servicial, hablamos de aquel personaje cuyas acciones ayudan a acelerar la historia o cambiar el curso de la misma. Suele ser un personaje de poca presencia, “as any number of maids and butlers who appears in nineteenth-century dramas” (Rush, 2005, p. 74). Además de todo este grupo de mayordomos y criadas que comenta Rush, hay otro tipo de personaje *utilitario* que aparece en el teatro desde su origen mismo como puede ser el personaje del pastor en *Edipo*, o el mensajero en *Antígona*, ambas obras de Sófocles. Si avanzamos más en el tiempo encontramos un personaje muy popular en el cine que cumple este *trabajo* definido por Rush, nos referimos al androide R2D2 de la saga de películas *Star Wars*; que comienza su intervención en la primera de las películas, *Star Wars* (George Lucas, 1977), con la misión de entregar un mensaje que desencadenará toda la acción posterior.

Comic relief, el personaje *alivio cómico*, la función de este personaje es rebajar la tensión dramática en momentos clave, o también para aligerar un tramo de la obra que podría resultar

aburrido o lento. Rush da el ejemplo de los enterradores en el acto cuarto de *Hamlet*, de William Shakespeare; personajes que incluso en algunas ediciones de la obra podemos encontrarlos bajo el nombre genérico de *clowns*. Otro ejemplo de personaje con cierto tinte de alivio cómico y que asume también una función utilitaria sería el mensajero en la obra *Antígona*, que incluso podría ser el primer personaje con trazas de alivio cómico escrito en la historia. En su primera aparición trae a Creonte la noticia de que alguien le ha desobedecido enterrando a Polínice, llega en un momento crítico y con un nivel de tensión dramática muy alto, su forma de dar la noticia es errática, con miedos; a veces incluso desafiando a Creonte, es un personaje que según se escenifique podría resultar cómico, quizá antecesor de la figura de *il Capitano* en la *Commedia dell'Arte* o del gracioso en el teatro español.

4.6.5.5 Otras formas de analizar personajes

En este punto haremos una revisión sobre tres técnicas de analizar o clasificar personajes que nos parecen interesantes desde diferentes ángulos. La primera de ellas será el modelo actancial propuesto por Greimas; la segunda el *Estudio Cuadrimensional del Personaje*, de Sergio Arrau (1994), debido en parte al gran uso de esta técnica que se da en países iberoamericanos; y la tercera corresponde al *Eneagrama*, una técnica que clasifica a los personajes según características de personalidad muy usada por autores actuales, especialmente en cine y televisión.

4.6.5.5.1 El modelo actancial

Si seguimos investigando alrededor de la función del personaje, llegamos al Modelo Actancial propuesto por Algirdas Julius Greimas en su libro *Semantique structurale* (1966). Plantearemos las líneas fundamentales de su propuesta, también defendida y completada por Ubersfeld, que ha sido muy válida para analizar personajes dramáticos y, al mismo tiempo, discutida y complementada por diversos autores a lo largo de los años desde diversos ángulos.

Ubersfeld (1989), para definir el modelo actancial, parte de la siguiente frase de Greimas: “Le modèle actantiel est avant tout une structure syntaxique” (Greimas, 1966, p.184). Los actantes son entonces personajes con un rol y una función dada. Los actantes pueden ser humanos, animales, objetos, dioses... El objetivo fundamental de estos actantes es conseguir un objeto o realizar algún tipo de acción, y en su periplo tendrán ayudantes y oponentes que aceleren o frenen la consecución de su objetivo. Por encima de ellos aparecen unos elementos

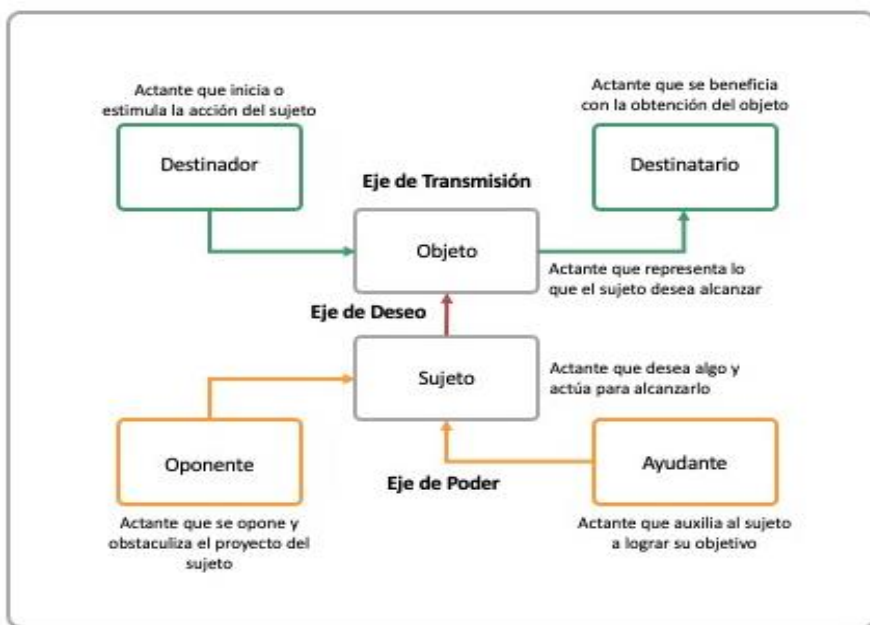
superiores que son los que, de alguna forma, dan sentido, empujan y plantean el juego de acciones que estos actantes deberán realizar. Según el propio Greimas sería así:

El eje destinador- destinatario es el del control de los valores y por ende de la ideología. Decide de la creación de los valores y de los deseos y de su repartición entre los personajes. Es el eje del poder o del saber o de los dos la vez. El eje sujeto - objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo. El eje ayudante - opositor facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es representado necesariamente por personajes. Ayudantes y opositores sólo son, de vez en cuando, las “proyecciones” de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo (Greimas, 1966, p. 190).

Lo que haremos será plantear esta estructura sintáctica de la que nos habla Greimas y definir sus elementos componentes para más tarde aplicar un ejemplo:

Figura 2

Representación explicada del Modelo Actancial según Greimas

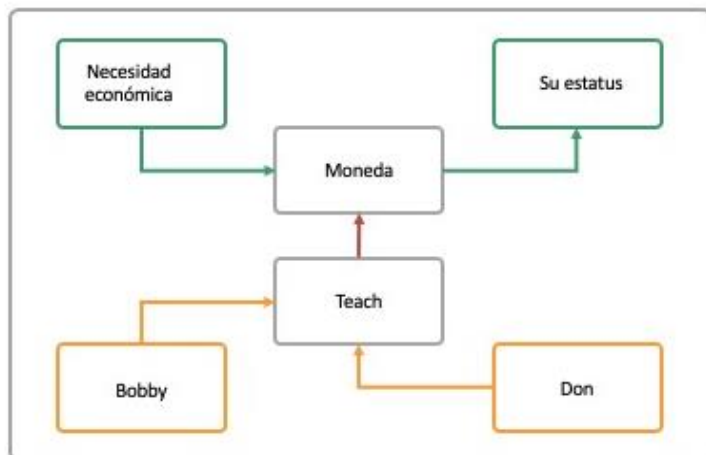


Nota. Elaboración propia.

Para dar más luz a esta forma de analizar, pondremos un ejemplo del modelo actancial aplicado a un personaje concreto. En este caso será el personaje de Teach, de la obra *American Buffalo*, de David Mamet:

Figura 3

Ejemplo del Modelo Actancial aplicado al personaje de Teach en *American Buffalo* (1975)



Para el análisis de personajes es una propuesta muy interesante que define bien los objetivos y funciones del personaje en la obra. Aunque en este caso de la obra *American Buffalo*, al igual que a Teach, para comprender y entender el accionar de los personajes en toda la obra de forma global, deberíamos aplicar el modelo también a los otros dos personajes: Don y Bobby. Esta propuesta de análisis exige un trabajo global alrededor de todos los personajes, o los más importantes de la obra, para entender todas las opciones que subyacen en las intenciones del dramaturgo.

El modelo actancial es una propuesta de análisis que depende de las tradicionales formas dramáticas alrededor del conflicto, el objetivo, la acción, etc.; pero, no obstante, según Saniz, además:

Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que concebir otras herramientas de análisis en el caso de obras no europeas, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra. (Saniz, 2008, p. 96)

Como apunta Saniz, el modelo actancial podría tener algunas limitaciones cuando se aplica a textos con personajes que no siguen los parámetros dramáticos y de costumbres sociales habituales, o más occidentales. Aunque Greimas parte de una mirada más antropológica a partir de estudios anteriores sobre los cuentos populares de Rusia, nos parece interesante la puntualización que Saniz hace alrededor del contexto de una sociedad multicultural, hecho en

este caso por una autora boliviana, donde plantea la duda sobre la validez del modelo actancial ya que entiende que ciertos personajes pueden tener otras formas de entender la realidad y vivirla en base a su cultura o educación. Esta cuestión puede ser importante porque nos acerca a la realidad de la dramaturgia colombiana, donde se mezclan todo tipo de influencias desde un entorno social que es un crisol de razas, culturas y formas de entender el mundo a veces bastante alejadas de la tradición europea, u occidental, cultural y literariamente hablando.

4.6.5.5.2 Estudio cuadrimensional del personaje

Sergio Arrau (1927-2017) fue un dramaturgo, director y pedagogo chileno que desarrolló la mayor parte de su trabajo en Lima, Perú. En 1961, en su libro *Estudio del Personaje Teatral*, propone un sistema de análisis del personaje al que llama *Estudio Cuadrimensional del Personaje*. Esta técnica de análisis se basa en una serie de preguntas realizadas alrededor de cuatro *aspectos* de la personalidad del personaje: *aspecto físico, aspecto social, aspecto psicológico y aspecto teatral*. El objetivo del sistema es contestar a estas preguntas para poder dibujar un panorama completo de lo que propone el personaje en la obra y en relación con su entorno. Podemos decir que es un sistema que se acerca al método de elaborar una historia de vida, aunque enfocado desde un ángulo diferente y de una forma más estructurada para organizar la información. En palabras del propio Arrau antes de presentar su propuesta:

El esquema que se indica a continuación no pretende ser original. Como tampoco constituir un plan completo para el estudio del personaje. Sólo son lineamientos que permiten ordenar dicho estudio. Muchas respuestas se deducen del texto dramático. El actor las consigue por medio de su *imaginación creadora*. A más de alguno le parecerán inútiles tantas preguntas. Estamos con los que consideran que el arte dramático es fruto de ardua y apasionada labor y no de inspiración momentánea y fugaz. (Arrau, 1994, p. 185)

Vemos cómo el autor es consciente de que esta técnica no es completa ni es la única para encarar un trabajo de análisis de personaje. En realidad, el origen de esta propuesta es que sirva como ayuda para estudiantes de interpretación en sus trabajos de creación de personajes. Para nosotros nos resulta interesante el aporte del autor a la hora de establecer cuatro grandes dimensiones, o aspectos, por los que podemos definir al personaje. Destaca especialmente la inclusión del último de ellos, el aspecto teatral, donde se lleva la mirada hacia la propia teatralidad y acción dramática del personaje dentro de la ficción en la que hace parte. Obviamente, este aspecto está muy encarado hacia el actor que debe desarrollar una cierta

metateatralidad a la hora de crear su personaje en relación con sus compañeros y con el propio devenir de la historia, tanto externa como internamente respecto a su puesta en escena.

Pasamos a enumerar el relato de las preguntas que Arrau propone para esos cuatro *aspectos* de análisis sobre los que debemos trabajar para crear o analizar un personaje:

I Aspecto Físico:

- 1.- Raza, sexo y edad.
- 2.- Altura y peso. Contextura
- 3.- Color del cabello, ojos y piel.
- 4.- Rasgos fisonómicos. Detallar su rostro.
- 5.- ¿Tiene algún defecto o anomalía?
- 6.- ¿Como es su voz, en cuanto a intensidad, timbre, tono y altura? ¿Tiene alguna característica especial? Ocasionada por qué.
- 7.- ¿En qué estado de salud se encuentra? ¿Qué enfermedad grave ha tenido? ¿Ha dejado alguna consecuencia?
- 8.- ¿Cómo camina? ¿Cuál es su postura normal? ¿Tiene algún gesto o tic?
- 9.- ¿Cómo se viste habitualmente?

II Aspecto Social.

- 1.- Nacionalidad
- 2.- ¿En qué país vive?
- 3.- Estrato social a que pertenece.
- 4.- Lugar que ocupa en la colectividad
- 5.- Sociabilidad. ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?
- 6.- Ocupación o profesión. Condiciones de trabajo ¿Está contento consigo mismo? ¿Coincide con sus aptitudes y vocación?
- 7.- Educación. Cantidad y calidad. Materias favoritas. Materias deficientes.
- 8.- Vida familiar. ¿Quiénes son sus padres? ¿Viven? Tipo de relación con sus padres.. ¿sabe algo sobre sus antepasados?
- 9.- Estado Civil. Hijos. Precisar relaciones con el cónyuge e hijos.
- 10.- Estado financiero. ¿Tiene ahorros? Sueldo o salario. ¿Es suficiente para sus necesidades?
- 11.- ¿Cuál es su religión? Es creyente?
- 12.- Viajes. Lugares que ha visitado o en que ha vivido.
- 13.- Ideas políticas. ¿Pertenece algún partido?
- 14.- Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre?

15.- Aficiones deportivas

16.- ¿En qué ciudad o pueblo vive? ¿En qué calle? ¿Qué aspecto tiene su casa? ¿Cuántas habitaciones tiene? ¿Cómo están amobladas?

III Aspecto Psicológico.

1.- Vida sexual ¿Le ha creado alguna dificultad de índole psicológica?

2.- Normas morales por las que se guía. ¿Corresponden a su religión?

3.- Actitud frente a la vida. Filosofía personal. Valores.

4.- Ambición. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿En qué cosas se interesa profundamente?

5.- Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?

6.- Temperamento (Consultar tipos psicológicos: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático)

7.- Complejos e inhibiciones ¿Qué las han motivado?

8.- Carácter. ¿Es introvertido o extrvertido? ¿Lo consideraría como de tipo: teórico, estético, económico, social, político o religioso?

9.- Cualidades y facultades intelectuales. Inteligencia. Imaginación.

10.- ¿Tiene algún trastorno psicopático? Fobia, alucinación, manía, etc.

IV Aspecto Teatral.

01.- ¿En qué parte de la obra aparece el personaje?

02.- ¿Que hace el personaje dentro de la obra? (Acciones físicas)

03.- Al comienzo de la obra, ¿qué siente hacia los demás personajes? ¿Por qué siente eso?

04.- ¿Qué sienten los otros personajes sobre su personaje? ¿Qué dicen de él?

05.- ¿Qué dice el personaje sobre si, de los demás, de lo que sucede en la obra?

06.- ¿Cuál es su relación con el personaje protagónico?

07.- ¿Qué tipo de relación tiene con los demás personajes?

08.- Al iniciarse la obra, ¿qué objetivo máximo persigue el personaje? ¿Logra conseguirlo?

09.- Para alcanzar el súper objetivo, ¿cuáles son los objetivos secundarios? ¿Se perciben en cada uno de los parlamentos?

10.- ¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos? ¿Cuál es la reacción frente a estas dificultades.

11.- ¿Daña o beneficia a alguien el personaje con sus acciones?

12.- En el desarrollo de la obra, ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿De qué manera? ¿Cambian los sentimientos de los demás hacia el suyo? ¿Cómo y por qué? (Arrau, 1961, pp. 112-114)

Y aunque pareciera que el sistema acabase con la pregunta número doce referida al *aspecto teatral*, el autor añade otras tres preguntas que reafirman el carácter pedagógico sobre

la creación de personajes de esta propuesta al referirse directamente al actor. De alguna forma, son preguntas que un director le podría hacer a su actor, pero también pueden ser preguntas que un profesor de actuación le haría a su alumno:

Parecieran demasiadas preguntas, pero en realidad es un simple esquema elemental. Por muy secundario el personaje siempre debe ser creíble. Otras preguntas necesarias:

- 1.- Como actor. ¿comprende Ud. claramente el sentido de la obra?
- 2.- ¿Ha comprendido bien el planteamiento y montaje que está indicando el director?
- 3.- ¿Esté seguro que dedica a la obra y al estudio de su personaje todo el tiempo e interés necesario? ¿Lleva Ud. nuevos aportes a cada ensayo? (Arrau, 1961, p. 114)

Incluimos este sistema propuesto por Arrau por la gran aceptación y uso que ha tenido en países iberoamericanos desde que ha visto la luz. Además, podemos comprobar en diferentes páginas web, que este sistema ha evolucionado de forma muy libre y se le han añadido nuevos aspectos, se ponen o se quitan preguntas, y otros añadidos. Reiteramos el motivo de la presencia de este sistema debido a su gran aceptación y uso en escuelas, universidades o grupos teatrales de diversos países iberoamericanos, también en Colombia, país donde estamos centrando nuestro trabajo.

4.6.5.5.3 El eneagrama

Al hablar del *eneagrama*, hacemos referencia a un sistema de clasificación de personajes relativamente reciente que tiene un origen mucho más psicológico y cercano a la corriente de la Gestalt. No obstante, es importante aclarar que no es una herramienta científica aunque surja de un campo cercano a las ciencias de la salud.

La historia de este sistema es muy extensa y compleja, por lo que la resumiremos de una forma telegráfica ya que lo realmente interesante en nuestro caso es su aplicación práctica. El origen del eneagrama se encuentra en la antigua Persia, donde los maestros sufíes fueron los primeros en diseñar el eneagrama que con alguna variación ha llegado a nuestros días. Fue utilizado en su origen como guía para el crecimiento y reconocimiento personal, pero también como guía espiritual. Ya en el siglo XX, el primer autor que habla sobre eneagrama, llamándolo el *eneagrama del cuarto camino*, fue George Ivanovich Gurdjieff (1866- 1949), un autor armenio del que poseemos información muy ambigua y al que se le atribuyeron ciertas dotes místicas. A partir de los años sesenta, el boliviano Oscar Ichazo elabora más la conexión que existe entre el símbolo y los nueve tipos de personalidad. Más adelante y cercano a nuestra época, aparece

Claudio Naranjo (1932-2019), psiquiatra y terapeuta de la gestalt chileno que, junto a Oscar Ichazo y los trabajos anteriores de Gurdjieff, plantean el llamado *eneagrama de la personalidad*, tal y como podemos reconocerlo en la actualidad. Y, a partir de aquí, aparecerán diversos autores que plantean su propia interpretación de esta herramienta, destacando Hudson y Riso (2001) que definitivamente popularizan el eneagrama a través de su libro *La sabiduría del eneagrama* (2001).

La palabra *eneagrama* tiene su origen en el griego: *ennea*, nueve, y *gramma*, puntos. Es decir el eneagrama tiene nueve puntos conocidos como *eneatipos* que representan nueve posibles tipos de personalidad. Contiene nueve *eneatipos* o nueve tipos de personalidad los cuales se relacionan entre sí y se dividen en *triadas*: los emocionales (2, 3 y 4), los mentales (5, 6 y 7) y los instintivos (8, 9 y 1). Cada eneatispo se ven influenciado por una pasión, una emoción o motivación, que condiciona la forma de pensar, sentir y percibir el vivir y la experiencia. De las nueve pasiones tratadas, siete de ellas provienen de la tradición católica que son los siete pecados capitales: avaricia, ira, orgullo, lujuria, gula, envidia y soberbia; y otros dos que se añaden más tarde que son el miedo y la vanidad. Igualmente, cada eneatispo lleva asociado una patología que ayuda a completar el conjunto de personalidad que pretende definir. Además de ello, y entre otras posibilidades, nos parece interesante destacar que Claudio Naranjo (2000), añade un aspecto más para definir las nueve tipologías: el *amor*, o cómo cada eneatispo vive y sufre dicho sentimiento o cómo este influye en su personalidad:

Aunque mi intención de tratar los males del amor a la luz de los pecados tal vez no sea nueva para quienes recuerdan la doctrina que Dante pone en boca de Virgilio en el cuarto círculo del purgatorio, mi tema será el recíproco: el de cómo las motivaciones neuróticas constituyen un obstáculo para el amor; es decir, cómo esos patrones fundamentales de la personalidad que reconocemos como caracteres básicos (con rasgos que van desde lo postural y motriz hasta las formas del pensar) se manifiestan en términos de amor. (Naranjo, 2000, p. 58)

Resumimos en pocas palabras la descripción que Naranjo hace sobre el amor para cada eneatispo. Para cada eneatispo sería: 1: amor superior, 2: amor-pasión, 3: amor narcisista, 4: amor-enfermedad, 5: desamor, 6: amor sumiso y paternalista, 7: amor-placer, 8: amor avasallador, 9: amor complaciente. Solo con esta relación de descripciones alrededor del amor como sentimiento para diversos tipos de personalidad, se abren numerosas posibilidades para crear o describir personajes que participen en una historia donde el amor tenga una presencia relevante; cosa muy común en literatura.

Figura 4

Cuadro general del eneagrama con los nueve eneatis tipos principales



Nota. Tomado de Hudson y Riso (2001, p. 12)

La popularidad creciente de este sistema, dentro de los movimientos y teorías que hablan sobre el autoconocimiento, ha hecho que se encuentren en internet diversas páginas web donde se facilitan test para conocer a qué *eneatipo* de personalidad corresponde cada individuo. Estos test suelen estar basados en el cuestionario elaborado por Hudson y Riso que tiene un total de ciento treinta y cinco preguntas con repuestas de elección múltiple. No obstante, Claudio Naranjo, auténtico desarrollador y actualizador del eneagrama, critica esta tendencia *popularizante* del eneagrama: “Hoy en día, cuando los libros sobre los eneagramas de personalidad están despertando un interés creciente en el público (...) por lo general, trasluce una resistencia al propio cuestionamiento y una preferencia por una manera light, amena e inocua de informarse” (Naranjo, 2000, p. 26).

Como podemos ver, se encuentran diversas interpretaciones del eneagrama. La más reconocida, y podríamos decir *popular*, es la de Hudson y Riso que se ha extendido de forma muy rápida gracias a internet y diversas publicaciones, frente a la interpretación de Naranjo e Ichazo que buscan una aplicación más terapéutica para el trabajo en el campo psiquiátrico. También ha influido mucho el hecho de que Hudson y Riso son autores norteamericanos y han contado con una mayor promoción y distribución entre los canales y escuelas más cercanas a estos temas. Igualmente, y gracias a estos autores, la herramienta del eneagrama empezó a aplicarse más entre guionistas de cine y televisión norteamericanos que lo popularizaron en el sector. Para este

trabajo, nos quedaremos con su aplicación al mundo de la escritura dramática y plantearemos rápidamente las nueve descripciones de eneatis de forma muy genérica, sin entrar en los subtipos de cada uno de ellos, y que entendemos son las bases de la herramienta que algunos dramaturgos y guionistas usan para crear a sus personajes:

Podemos afirmar que el eneagrama se ha convertido en una de las herramientas actuales más usadas a la hora de caracterizar personajes y darles una profundidad psicológica que vaya más allá de lo obvio y de las primeras impresiones. Actualmente, encontramos muchos ejemplos de producciones, escuelas, o grupos de escritura donde el eneagrama cumple una función relevante para crear personajes, e incluso funge como nexo de unión entre sus componentes. Solo tenemos que buscar ligeramente en internet para encontrar un sinnúmero de páginas y ofertas alrededor del eneagrama; ya sean de corte terapéutico personal asociado a la psicología de la Gestalt, o con una intención más cercana a la formación sobre escritura en guion de cine, televisión o teatro.

Hoy día encontramos series como *The Walking Dead* (2010-), u otras anteriores como *The Mentalist* (2008-2014) y *Lost* (2004-2010) en las que sus guionistas abiertamente han declarado haber usado la herramienta del eneagrama para configurar sus personajes. También en el mundo del cine se ha aplicado el eneagrama de forma exitosa en grandes producciones donde hay un protagonismo colectivo como en la tetralogía de películas del grupo de superhéroes de la productora Marvel, *The Avengers* (2012-2019). Tampoco nos resultaría muy difícil encontrar los nueve eneatis entre los personajes de la popular serie de animación *The Simpsons* (1989-), cuestión de la que se ha escrito bastante. Un ejemplo mucho más claro sería la película de animación *Nine* (Shane Acker, 2009), donde se presentan nueve muñecos de trapo cuya personalidad coincide claramente con cada uno de los eneatis del eneagrama.

Volviendo la vista a España, encontramos la serie *La Casa de Papel* (2017-) donde cada uno de los personajes principales coincide claramente con un eneatis: “Su personalidad es justo uno de sus grandes atractivos: desde el sociópata hasta la luchadora (...) nos centraremos en los atracadores y en sus correspondientes eneagramas. Estos conforman un sistema de clasificación de hasta nueve personalidades humanas” (Redacción Siglo XXI, 2019). En el caso de Colombia, podemos citar al guionista y dramaturgo Andrés Salgado, que además cuenta con título universitario en Psicología, lo que posiblemente ha puesto más cerca de él la herramienta del eneagrama, y que normalmente lo aplica a la hora de diseñar y crear sus personajes.

4.6.5.6 La crisis del personaje

Dado que estamos tratando el tema del personaje, para cerrar esta sección y teniendo en cuenta la creciente tendencia contemporánea a buscar nuevos caminos y formas dramáticas, creemos necesario hacer una alusión a ese tema tan tratado de la crisis del personaje, especialmente referido al teatro contemporáneo. Encaja de una forma casi óptima esta breve reflexión en este trabajo dedicado a la dramaturgia colombiana donde, como ya hemos dicho, existe una gran tendencia a la búsqueda de nuevos lenguajes y a la experimentación, dejando a veces de lado los planteamientos más clásicos y tradicionales.

Cuando hablamos de la crisis del personaje, normalmente nos referimos a los movimientos teatrales que de forma paulatina aparecen en el siglo XX. Desde los impulsos del último romanticismo a los movimientos de vanguardia, se empiezan a buscar nuevos caminos para la dramaturgia y, por extensión, para los personajes. Para Alonso de Santos, el siglo XX provoca un tipo de personaje que quiere romper con lo anterior y al mismo tiempo cuestiona su función imitativa en la escena: “La introducción de nuevos lenguajes escénicos de la mano de directores y escenógrafos dará pie al nacimiento de un nuevo sentido de la teatralidad” (Alonso, 2012, p. 126). Este movimiento de vanguardia que inunda la escena y la literatura dramática, llega también a la escritura y la concepción de los personajes para modificar progresivamente la forma de presentarlos. No solo sucede en las décadas en las que se mantuvo activa la vanguardia, si es que en algún momento se fue, si no que poco a poco esta tendencia se desarrolla cruzando el siglo XX hasta nuestros días cuestionando las reglas aristotélicas, a veces como bandera y objetivo fundamental, y buscando una posición escénica de presencia y poder diferente a lo considerado tradicional:

En la mimesis aristotélica, al sacar el personaje de la indeterminación en la que se mantenía hasta su acceso al escenario, correspondía al actor fijarle un sentido por el hecho mismo de encarnarlo. A partir de ahora, ya no es cuestión de ofrecer a la inteligencia del espectador una significación elaborada que confirme su visión del mundo, ni a su sensibilidad emociones que liberen sus fuerzas afectivas: el teatro, en primer lugar, va dirigido contra el público. (Abirached, 1994, pp. 411-412)

El personaje que encontramos hoy por hoy en espectáculos y propuestas más *avanzadas estéticamente*, tienden a presentar un personaje que le da mucha más importancia al aspecto físico desde el cuerpo, la presencia y las posibilidades del actor, y a la simbiosis con el escenario en términos de espectáculo. En algunos casos, y para muchas escuelas, se habla y se busca ese concepto de *actor total*; desde acciones mediadas por el *performance*, la *transteatralidad*, u otros

conceptos y movimientos más o menos contemporáneos que se mantienen en continua evolución. En todos ellos, de una u otra forma, se pretende que el personaje rompa la vinculación con el público, dejando en un segundo plano su función de mediador global del espectáculo. Tengamos en cuenta que en las formas varias del teatro posmoderno, el actor en muchos casos pasa a ser una *persona escénica* que realiza acciones que no son representadas, sino presentadas, ejecutadas, sin referencia a un mundo de ficción sino en el aquí y ahora de la comunidad asistente al evento.

No obstante, desde nuestro punto de vista, no dejan de ser revisiones de elementos y formas de expresión ya existentes, como bien comenta Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994), cuando habla de esos movimientos actuales:

Dejemos de lado rápidamente el resurgir, más o menos sorprendente, de un determinado número de prácticas tan antiguas como el teatro mismo: la improvisación colectiva, la expresión corporal, el espectáculo-fiesta, la participación del público, etc. Empleadas desde siempre, solamente fueron descalificadas por la dramaturgia burguesa, que las expulsó fuera de los márgenes de sus instituciones. (Abirached, 1994, p. 424)

Quizá, la realidad que nos encontramos hoy en las entrañas del personaje sea diferente al personaje de una tragedia de Sófocles, al enterrador shakesperiano, al gracioso español, a un personaje con nombre impronunciable de Chejov, o a un *Capitano* de la *Commedia dell'Arte*. Obviamente, el teatro ha cambiado y ha evolucionado hacia nuevas formas con nuevos personajes y *representantes* del autor en escena buscando nuevas fronteras espectaculares para un público que exige y tiene nuevas ansias escénicas. Creemos que esto no es nada especial y ya se ha producido en otras épocas, el movimiento y el cambio es una constante del teatro. En este punto, merece la pena recordar los años en que Cervantes no escribió teatro y cuando quiso volver a ello se encontró con un público que buscaba otras cosas sobre el escenario alejadas de lo que él conocía: ni mejores ni peores, solo diferentes.

Por otro lado, cabe recordar que actualmente no solo hay personajes en el teatro. Tenemos personajes en el cine, en la televisión, en el *stand up comedy*, en los videojuegos, en las series web, etc. Desde nuestro punto de vista, y queriendo ser optimistas, en el momento histórico en el que ahora vivimos, la posibilidad de vida del personaje no creemos que se haya limitado, al contrario, se ha diversificado gracias a las nuevas opciones tecnológicas y a las innumerables alternativas que brinda el mundo del espectáculo. Bien es cierto que, como mantiene Abirached, le corresponde al público, como fin último y razón fundamental de lo teatral y espectacular, juzgar y decidir pues, como él mismo afirma, "Debe ser el público quien

redescubra la bondad y la necesidad de una práctica tal del teatro, en medio de la vida múltiple del espectáculo” (1994, p.424). En realidad, creemos que en el campo teatral lo que ha cambiado es el concepto, la idea de persona y de sujeto, lo que las nuevas dramaturgias muestran es un personaje roto, una persona imposible, una incertidumbre o un simple objeto. Nos resistimos con todas nuestras fuerzas a enterrar al personaje porque pensamos que sería una total injusticia, por ello destacamos aquí las palabras que dedica Pavis a esa supuesta crisis del personaje: “El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimórfico y difícilmente aprensible. Era su única posibilidad de sobrevivir” (Pavis, 2011, p. 339).

4.6.6 El contexto

Después de los cinco primeros puntos de esta metodología de análisis donde nos fijamos en los aspectos más técnicos e intrínsecamente dramáticos del texto, pasaremos a observar otros dos elementos que aparecen desde un ángulo a priori más externo, aunque para nada menos importante. Tomando como excusa la frase de Alfred Korzibsky: “The map is not the territory” (1958, p. 58), podríamos aclarar metafóricamente que hasta ahora hemos hablado del territorio que compone el texto: su composición y elementos dramáticos internos; a partir de aquí hablaremos del mapa refiriéndonos al contexto y al autor, es decir: los elementos que aparecen *por fuera* del texto pero que influyen definitivamente en su creación.

La palabra contexto proviene del latín *contextus*: compuesto en primer lugar por el prefijo *con*, completo o global; y seguido por *textus*, tejido o enlace. En el *DRAE*, podemos citar las dos primeras acepciones de la palabra:

1. m. Entorno lingüístico del que depende el sentido de una palabra, frase o fragmento.
2. m. Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho. (*DRAE*, 2021)

En ambas definiciones se hace referencia al *entorno* como espacio real o ficticio donde se inscribe algo; ya sea el sentido de una palabra o un hecho. De esta forma podemos entender a primera vista, que el contexto tiene un valor externo o casi de *envoltorio* del hecho o situación que pretendemos analizar. No obstante, y según Van Dijk, esta apreciación no sería tan ajustada ya que entiende que el contexto es algo mucho más intangible: “A diferencia de la situación social, el contexto no es algo “externo” o visible, o fuera de los participantes, sino algo que construyen los participantes como representación mental” (2001, p. 72). Aquí, entonces, aparece la definición de contexto como “representación mental”. Es decir, el contexto es algo que no es

enteramente *real*, es subjetivo y depende de la mirada y entorno de cada individuo o sociedad. Afirma más adelante Van Dijk que esa “representación mental” es dinámica, cambia, se adapta y además influye de forma decisiva en la comunicación, “el contexto constantemente influye en el desarrollo del discurso” (2001, p. 72). Por lo tanto, podríamos afirmar que el contexto, además de ese valor externo anteriormente citado, cambia dependiendo de las personas que observan o interaccionan con él.

Si pensamos en un autor dramático, entendemos que el contexto en el que desarrolla su trabajo debe influir de forma poderosa en él ya que uno de sus objetivos fundamentales es entablar una relación directa con un público que es partícipe de esa “representación mental”. Igualmente, si este contexto es dinámico, el autor debe evolucionar con él para saber adaptar su discurso a su público con el objetivo de que su mensaje sea asimilado de forma correcta. Este punto sobre la necesidad del autor de evolucionar creativamente podemos verla con el ejemplo de Cervantes cuando en 1615, en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, él mismo asume que los tiempos han cambiado y parece no demostrar demasiada confianza en sus propios textos:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; (...) y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos». (Cervantes, 1615/2009, párr. 7)

El ejemplo de Cervantes nos sirve para ilustrar la importancia del estudio del contexto en el que el autor se mueve y crea sus textos. En ambas direcciones comunicativas: del autor al público y viceversa, la alimentación que provee el contexto da un marco estable al proceso de creación y comunicación en el que el texto dramático se ve envuelto. Esto nos lleva a recuperar parcialmente las ideas de Shannon y Weaver (1948) sobre la teoría de la información donde tenemos un emisor, un mensaje y un receptor; que si lo trasladamos la obra dramática tenemos un autor, una obra teatral y un público. A esta simple fórmula debemos añadir el contexto, ya sea social o cultural, donde se produce esa comunicación artística y que está mediada por la representación mental de la que hablaba Van Dijk. De esta forma, se facilita la correcta interpretación de las ideas transmitidas mediante un *acuerdo* previo entre ambos intervinientes en el proceso de comunicación. Llevando este esquema al campo dramático y literario, esto es a lo que De Toro, recuperando a Ingarden, llama *concretización*:

La obra literaria “vive” al ser expresada en una serie de concretizaciones y además porque cambia o es cambiada al intervenir y surgir nuevas concretizaciones. (...) Los textos cambian porque sus lecturas-concretizaciones cambian, y esto es debido a que el contexto social en su conjunto es alterado. Cada época tiene sus formas de comprensión, de lectura, sus normas estéticas y éticas. (De Toro, 1992, p. 134)

El dramaturgo maneja como parte de su trabajo, ya sea de forma consciente o inconsciente, la información que le da el contexto en el que realiza su producción autoral. Si se sostiene la idea que expresa que el teatro es el *reflejo de la sociedad*, en ese reflejo tiene su cabida también esa representación mental que da forma a todo el conjunto de conceptos en el que se enmarca el proceso de comunicación teatral:

Siendo su objetivo crear la vida, el teatro se convierte en un concepto vivo. De aquí que, como ha declarado Fernando Arrabal en varias ocasiones, “el teatro no es como la vida. El teatro es la vida”. Será pues, una vida narrada, soñada o deseada, una vida interna o externa que nos comunica el mundo interior del creador en secuencias que adquieren vida propia o su experiencia cotidiana, es decir, su devenir en el marco exterior de la comunicación humana. (Berenguer, 1992, p. 170)

Ángel Berenguer iguala el teatro a la vida, una vida *alterna* donde el autor refleja su propia vivencia en un contexto concreto que reproduce en sus creaciones. En ese *otro mundo* creado por el autor aparece planteada una nueva representación mental, que podemos afirmar es una extensión del contexto vivido por el autor, aunque esta vez surge de su adaptación a las exigencias de la creación dramática. Si nos vamos al terreno de la puesta en escena, en el espacio del texto espectacular, donde el director debe plantear un nuevo mundo en las tablas a partir de la propuesta del autor, encontraríamos una nueva vuelta de tuerca a esta necesidad de *adaptación contextual* que acerque la representación teatral al mundo del público y que además sea referencialmente asumible por este. Sin entrar en la predisposición estética del público o las intenciones artísticas del director, para que exista algún tipo de comunicación teatral válida es necesario un contexto común y asumido por ambas partes que de forma al mensaje teatral:

En todo momento el director tiene en cuenta este contexto social (...) su trabajo consiste por lo general en la articulación de dos historicidades, por una parte, la del contexto literario y social del texto dramático y por otra, el contexto literario y social del público, su sistema de expectativas ideológicas y estéticas. (De Toro, 1992, p. 141)

Cuando hablamos de la comunicación y la recepción del mensaje teatral, necesariamente debemos mirar hacia el público que hace parte del contexto en el que se produce dicho intercambio. Debemos también tener en cuenta que el origen de la palabra comunicación está en el latín *communicare*, compartir o intercambiar, por lo que entendemos la comunicación teatral envuelta en un espacio *habitualmente amigable* donde se comparte información; y decimos

habitualmente ya que existen espectáculos cuyo objetivo es provocar al espectador. Ese espacio está regido por un contexto superior en el que sucede dicha comunicación.

De Toro (1992) propone un Modelo de Recepción Teatral (p. 150) en el que el contexto social y espectacular, aparecen como parte de la mediación entre el emisor-autor y el receptor-público. En este modelo propuesto por De Toro (1992), encontramos también el clásico esquema teórico de la información desarrollado por Saussure: emisor-mensaje-receptor, aunque adaptado a los usos teatrales. En nuestro caso, el emisor es el autor que produce un texto dramático que llega al director, este lo *concreta* con ayuda de los actores en un texto espectacular. Como ya dijimos, el texto espectacular es la representación teatral que a su vez se *concreta* de nuevo pero frente al público, que hace las veces de receptor final del mensaje. Vemos cómo en ambos textos, dramático y espectacular, tenemos dos componentes: el *significado*, So, y el *significante*, Se. Con el significado, de Toro se refiere al referente estético, conceptual e ideológico de la obra; y con el significante nos habla de la estructura o referente físico, obra-cosa-artefacto, donde queda plasmada la obra. Todo ellos está inmerso y encuadrado en dos tipos de contexto: social y espectacular, que filtran y determinan el mensaje que recibe el público:

La concreción espectral, al igual que el escritor y el director, está determinada por el contexto espectacular, esto es por el texto espectacular y por el contexto social, donde la intersección de ambos contextos resulta en la concretización final y última de la actividad del espectador. (De Toro, 1992, p. 149)

En el Modelo de Recepción Teatral (De Toro, 1992) se presentan dos tipos de contexto: social y espectacular que actúan como *universo* donde se produce el intercambio de información en un momento concreto, porque ya comentamos que el contexto es dinámico y puede, y suele, cambiar. Según Rodríguez, “El contexto se refiere al momento en que se realiza la “transacción” de información entre las instancias emisora y receptora” (Rodríguez, 2008, p. 94). Es ese momento el que debemos analizar, así el contexto en el que el autor escribe el texto dramático puede ser muy diferente al contexto en el que el director lleva a escena la obra. Para una misma obra, pueden aparecer diferentes contextos en los diferentes momentos en los que la obra se presenta. Por ejemplo, si tomamos el caso de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, escrita en 1936, que el autor subtitula como “drama de mujeres en los pueblos de España”, entendemos que se sitúa en un universo contextual donde los significados y sentidos primigenios de la obra corresponde al año 1936. Serían muy diferentes a la visión de un director que, partiendo del mismo texto, plantea una puesta en escena reivindicativa alrededor de una serie de ideas sociales y políticas sobre la figura de la mujer en el siglo XXI. Muy posiblemente, este contexto de

actualización de la obra lorquiana poco o nada tienen que ver con la situación social y política de las mujeres en la España de 1936. En este caso, vemos cómo la misma obra se puede apoyar en varios contextos radicalmente opuestos que ayudan como vehículo de transmisión dependiendo de las intenciones de la puesta en escena.

Siguiendo a De Toro, tendríamos entonces dos tipos de contexto: el contexto social y el contexto espectacular. Partiremos de esta propuesta como principal eje de trabajo para ampliarla. Aunque en nuestro caso denominaremos al segundo de ellos contexto cultural:

En general entendemos por cultura (en contraposición a la naturaleza que es independiente en su creación de la acción humana) lo creado por el hombre. (...) El teatro, entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significados. (Fischer-Lichte, 1999, p. 15)

Como acabamos de ver, para Fischer-Lichte lo cultural lo englobaría todo puesto que en realidad todo ha sido creado por el hombre. En nuestro caso, dentro del contexto cultural incluiremos al teatro entendiendo que hace parte de un espacio creativo y de un conjunto de sistemas mayor que, como expresa Fischer-Lichte, tienen la función de crear significados.

Tras esta aclaración, podríamos clasificar en nuestro análisis el contexto general teniendo en cuenta esta división que proponemos:

- a) *Contexto social*. Trataremos de integrar en él tres espacios contextuales que se retroalimentan entre sí. El primero de ellos sería al ámbito ciudadano, quizá el más *social* o humano; el segundo hablaría sobre el contexto político; y el tercero sobre factores económicos. Estos tres aspectos determinan e influyen en la situación social en la que el autor desarrolla su trabajo y en la que se puede producir la puesta en escena de la obra en un momento concreto.
- b) *Contexto cultural*. Este punto, que puede parecer muy amplio al intentar clasificar todos los elementos culturales de una sociedad, a su vez lo dividimos en dos ámbitos que facilitan el trabajo. El primero sobre el *contexto cultural global* referido al gran marco cultural en que el autor desarrolla su trabajo y puede influir indirectamente en su creación, y el segundo referido a lo que De Toro llama *contexto espectacular*. En este último ya concretamos la mirada en los aspectos más cercanos al ámbito de las creaciones y espectáculos públicos como el teatro.

Otro aspecto a tener en cuenta que no aparece directamente en este cuadro, aunque sí estaría de forma implícita, es el carácter comercial del hecho teatral. Este elemento podríamos encontrarlo desgranado entre el contexto económico y el contexto cultural. Es este un factor muchas veces desechado o al que muchos teatrístas restan importancia; no obstante, desde nuestro ángulo se comete un grave error ya que el intercambio comercial es un elemento vital para sostener el hecho teatral y favorece la comunicación entre público y creadores desde unas condiciones previamente pactadas. Ángel Berenguer lo plantea de una forma muy clara haciendo de ello un hecho fundamental del proceso comunicativo en el teatro:

Queremos aludir aquí a un plano de la representación teatral que se inserta en el carácter comercial del teatro, más evidente y completamente generalizado en la Edad Contemporánea. La representación teatral es un hecho social y de mercado. Se trata de un producto que debe venderse, es decir: conseguir atraer a un público suficiente (cuanto más amplio mejor, en general) para conseguir uno de los objetos fundamentales de la representación: la comunicación teatral. Al margen de los necesarios planteamientos estéticos que se asumen y desarrollan desde una concepción relativamente precisa de las características del espectador a quien se dirige el espectáculo, queremos insistir aquí en que el teatro es un acto comercial: se vende un producto a unos consumidores. (Berenguer, 1992, p.179)

Podríamos definir este elemento como una especie de *subcontexto comercial* que aparecería dentro del contexto cultural y que influye en el sector teatral. Popularmente, se identifica el teatro comercial con el teatro hecho en grandes espacios para grandes públicos y normalmente de género cómico. Entendemos, siguiendo lo dicho por Berenguer, que todo teatro es *comercial* y busca algún tipo de reconocimiento para el ejecutante; por lo tanto, el factor comercial estaría presente en todas las representaciones teatrales y sería un elemento a tener en cuenta. Es difícil medir la comercialidad de una obra económicamente, salvo que ya haya tenido un proceso de estreno, temporada o gira; aunque sí podríamos intentar conocer las intenciones del autor respecto a ello y cómo lo ha querido plantear en su obra. Normalmente, como ya dijimos, la comercialidad en teatro va asociada a la comedia, debido a ello, consideramos muy interesante conocer los parámetros de comercialidad que se manejan en una sociedad concreta y sobre los que trabajan los autores dependiendo de sus intereses creativos: no es lo mismo escribir una obra donde el autor tiene un *objetivo comercial*, que aquel autor que escribe una obra cuyo interés estético no contempla una posible comercialidad.

Cuando el contexto lo traemos al espacio dedicado a la comedia, partiremos de la misma propuesta fundamental y creemos que mucho más ya que normalmente la comedia está muy unida a su entorno social y cultural: “Podría decirse que la risa, lo risible, ha estado siempre

ligado a la vida del hombre, dado que es uno de los rasgos que lo distingue de los demás seres vivientes –como afirmara Aristóteles” (Coca, 2005, párr.1). Como asegura en esta frase Fátima Coca, la comedia siempre ha estado unida a la situación social que le rodea; entendemos que es un proceso de retroalimentación mutuo y continuo.

A lo largo de la historia encontramos infinidad de momentos donde esa relación se hace especialmente patente en las creaciones dramáticas: desde *La paz* de Aristófanes, basada en las guerras del Peloponeso entre Atenas y Esparta; pasando por la misma *Commedia dell'Arte* que reproduce las situaciones jocosas de una serie de personajes bien reconocibles del Renacimiento italiano; hasta los dramaturgos y compañías españolas que esquivaban a la censura franquista como mejor podían, el contexto siempre ha jugado de una forma determinante en la imaginación del dramaturgo, incluso condicionando su escritura.

Cuando hablamos de los tipos y de los subgéneros cómicos, decíamos que en muchos casos mantienen una relación directa con el aspecto social o político en su concepción: alta y baja comedia, comedia costumbrista, comedia de salón o burguesa, o incluso la comedia pastoral. Y si revisamos el universo del teatro breve encontramos el espacio ideal para la clase popular con creaciones más carnales y folklóricas: paso, entremés, jácara, escaramán, folla, sainete... Quizá este espacio sea el más rico y granado para la creación cómica cercana a la vida *real*: el que procede de las clases bajas y populares. Aunque también hay autores que incluyen a otros estratos en este espacio:

La comedia es para Henri Bergson, una mimesis perfecta de la vida, sobre todo cuando se trata de la denominada en nuestros días *alta comedia* (...), y solo se aparta de la vida real en las formas cómicas inferiores como el *vodevil* y la *farsa* (García y Huerta, 1992, p. 208).

Como vemos, la comedia suele ir de la mano de la sociedad en la que se genera y refleja de una forma más o menos distorsionada, al mejor estilo de los espejos del callejón del Gato donde se miraba Max Estrella, una realidad que sirve de base para generar las imágenes cómicas que poblarán los textos dramáticos. Como decía Sastre, “la fuente del humor reside en la confluencia de dos series ajenas (*double face*, en Melinaud y Freud), como la serie de lo familiar y lo absurdo” (2002, p. 71). Más adelante especifica cómo estas dos *series* se encuentran en un momento determinado y en un contexto que facilita su comprensión cómica: “Lo que pasó, viene a ser – resulta- cómico por el hecho de haber pasado en ese tiempo verbal/temporal” (p. 134). De

sucedan este encuentro biserial en otro momento más distante del contexto al que se refiere “suele caer en una indiferencia que nos excluye la risa: no nos hace gracia” (p. 134).

La ridiculización de vicios particulares vincula la eficacia de la comedia a un espacio y a un tiempo determinados. (...) La ridiculización de modas y costumbres de una época, de un país, hace depender su efecto risible del conocimiento de la misma; y será tanto más eficaz cuanto el espectador se halle más cercano a la misma (Coca, 2005, párr.19).

Esta aclaración que nos hace Coca respecto al conocimiento necesario del contexto en el que se plantea la comedia por parte del público y del creador también nos hace pensar en que existen una serie de recursos connotativos compartidos por ambos. Estos recursos se asocian y tejen entre sí la comicidad hacia el entorno referido, su intervención facilita el camino hacia el efecto humorístico que se busca. Existen una gran cantidad de recursos y factores que suelen ser usados por los autores para conseguir la asociación contextual cómica:

Las connotaciones se hacen presentes en los textos humorísticos mediante el empleo de los más variados procedimientos: recursos prosódicos, como la entonación y las pausas principalmente; paralingüísticos, los gestos y la mímica; socioculturales, alusiones, referencias históricas y políticas, sobreentendidos, antífrasis, etc.; morfosintácticos, tratamientos, fórmulas enfáticas, comparaciones hiperbólicas, reiteraciones, elipsis, frases interrumpidas, disposición de los elementos oracionales en función de una finalidad expresiva, etc.; léxico-semánticos, las sufijaciones deformadoras, la repetición de sonidos, las combinaciones inesperadas y sorprendentes, el doble sentido, la ambigüedad, la polisemia, los valores figurados ocasionales, etc.; situacionales, en relación con el medio, el lugar en el que se sitúa o se realiza la acción, los personajes que intervienen, la oportunidad, los objetos, etc. (Barros, 1990, p. 256)

De todas las connotaciones que registra Barros en la cita anterior, identificamos para nuestro trabajo especialmente dos de ellas: las referidas a connotaciones socioculturales y las referidas a connotaciones situacionales. Entendemos que estas dos categorías, sin dejar de lado otras posibles opciones, son las que más pueden enmarcar el texto dramático en un contexto determinado. Nuestra función a la hora de analizar los textos seleccionados en este apartado será buscar los recursos usados por el dramaturgo para anclar su obra al contexto en el que se produce. Finalmente, ese *contexto cómico* que podemos encontrar entre la producción de varios dramaturgos de una época determinada, principios del siglo XXI en Colombia para nuestro trabajo, deberá presentarnos un panorama de los intereses y aspectos sociales y políticos que manejan estos autores en sus textos.

4.6.6.1 El contexto colombiano

Igual que hicimos con el estilo, hacemos un breve comentario sobre el contexto en el país de referencia para nuestro trabajo. Tal y como ya sabemos, los textos que analizaremos provienen de autores colombianos escritos en el siglo XXI. Pasaremos a facilitar al lector una panorámica del contexto global en Colombia para el período en que se han escrito estos textos.

La palabra que aparece constantemente cuando hablamos del contexto colombiano es *violencia*. Una violencia enquistada en la propia naturaleza de este país desde hace décadas y que resulta muy difícil y confuso intentar explicar. Aun cuando no es nuestra intención hacer un planteamiento histórico sobre Colombia, sí podemos apuntar los principales hitos que impulsan y son la base de la situación social en la que nuestros autores crecen y escriben:

Podemos definir el conflicto colombiano como un estado de confrontación activa que ocurre en el territorio nacional y se hace evidente en áreas estratégicas específicas tanto geográficas como sociales, políticas y económicas, donde una minoría al margen de la ley en algunos casos, y dentro de ella en otros, bajo diferentes denominaciones y supuestas motivaciones políticas, ejerce una persistente acción violenta contra el estado y sus instituciones pero poniendo su mayor énfasis en el ataque a la población y sus recursos. Este conflicto se caracteriza por su naturaleza indiscriminada, por su persistencia y por el desconocimiento total de las normas más elementales, no sólo del Derecho Internacional Humanitario, sino del mismo respeto a la persona humana, a sus bienes y a su honra. (Bonett, 2017, p. 167)

Tras leer esta definición que da Manuel José Bonett, apoyado bastante en elementos contextuales que favorecen el mapa de la definición, podemos entender que en el conflicto colombiano han existido pocos límites, o casi ninguno. El origen de estos enfrentamientos está en el siglo XIX con el llamado *Periodo de la violencia*, donde el partido conservador y el partido liberal se enfrentaron en una continua sucesión de guerras civiles, alrededor de cincuenta y cuatro breves conflictos, que se arrastraron hasta bien entrado el nuevo siglo creando las bases de lo que sucedería más adelante. En 1928 se produce lo que se ha conocido como *la masacre de las bananeras*, el hecho sucedió a principios de diciembre cuando el ejército colombiano asesinó a miles de mujeres, hombres y niños en la localidad de Ciénaga, región del Magdalena, buscando proteger los intereses de la multinacional United Fruit Company frente a posibles huelgas y que amenazó con una supuesta invasión de los Estados Unidos. Con este ambiente de enfrentamientos entre liberales y conservadores, un ambiente de violencia parcialmente descontrolada, junto a la problemática situación económica por la que pasaba el país en el

período posterior a la Segunda Guerra Mundial, llegamos al día 9 de abril de 1948 cuando ocurrió el hecho conocido posteriormente como *el Bogotazo*:

El asesinato del candidato a la presidencia liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 propició una ola de violencia en la ciudad de Bogotá conocida como el Bogotazo (1948) que pronto se extendió al resto del país. Se produjeron actos violentos: incendios a edificios públicos, destrucción de archivos, asesinatos a funcionarios, asaltos a comercios, atracos a iglesias. En algunas localidades se establecieron tribunales populares, se produjo la destitución de alcaldes, fuga de presos y se formaron gobiernos revolucionarios. (Moreira, Forero y Parada, 2015, párr. 4)

Para la mayoría de historiadores, el Bogotazo marca el comienzo real de la violencia contemporánea en Colombia, a día de hoy es un elemento de la historia colombiana que surge de forma persistente cuando se habla del conflicto y de la historia reciente del país. A partir de este momento, se acelera el surgimiento de grupos políticos militarizados y de los movimientos guerrilleros contemporáneos. Cabría destacar más adelante otro momento importante en la política colombiana que fue el llamado Frente Nacional, periodo entre 1956 y 1974 en el que, tras el Pacto de Benidorm, el partido conservador y el partido liberal acordaron una alternancia en el poder, lo que fomentó de forma indirecta la aparición de varios movimientos políticos opositores a este acuerdo:

Una de las características del conflicto en Colombia es la pluralidad de actores que han alimentado y transformado el conflicto armado en el país. Aunque los principales actores del conflicto siempre han sido, en su mayoría, los partidos políticos tradicionales y los movimientos guerrilleros, el surgimiento de diferentes grupos revolucionarios, paramilitares y la influencia del narcotráfico han tenido mayor o menor predominancia según el período que se estudie. Además, cabe recordar que, en líneas generales, Colombia se ha caracterizado por una brecha social entre una élite política con una fuerte presencia regional, latifundista y monopolizadora y, por otro lado, grupos minoritarios como los indígenas, afrodescendientes y campesinos que no han contado con el mismo acceso a los derechos de propiedad ni a los servicios de Estado. (Moreira, Forero y Parada, 2015, párr. 6)

Cuando hablamos de esa “pluralidad de actores” que apuntan Moreira, Forero y Parada, podemos incluir en el mismo grupo a guerrillas, paramilitares, narcotraficantes, grupos disidentes, “bacrim” (bandas criminales), los propios partidos políticos y la fuerza pública. Debemos apuntar que, por ejemplo, en Colombia hubo momentos donde operaban cinco grupos militarizados de forma simultánea por lo que la situación política ha pasado por situaciones muy complejas. Los movimientos guerrilleros que más presencia han tenido en todo este proceso son las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), EPL (Ejército Popular de Liberación Nacional), M-19

(Movimiento 19 de Abril), además de otros de menor calado. Si sumamos a esta situación militar la actividad del narcotráfico, que llevo a Colombia a producir en los años noventa el 90% de la cocaína comercializada en el mundo, junto a la cruenta actividad del paramilitarismo, tenemos un escenario muy complejo donde todos estos actores, en mayor o menor medida, dependen unos de otros y se retroalimentan necesitando de su existencia mutua:

Durante sus seis décadas de duración, el conflicto armado interno de Colombia ha provocado un altísimo número de desplazamientos forzados. 7,7 millones de colombianos han tenido que huir de sus hogares y viven actualmente desplazados en otras partes del país. La violencia se ha centrado especialmente en la población civil por parte de todos los actores armados del conflicto. El 81% de los muertos son civiles, según datos del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia. La violencia fue particularmente acentuada en las zonas rurales y más pobres del país, habitadas mayoritariamente por población afrodescendiente, indígena o campesina. (ACNUR, 2018, párr. 5)

A estas cifras de desplazados habría que sumarle “983.033 homicidios, 165.927 desapariciones forzadas, 10.237 torturas y 34.814 secuestros” (Portafolio, 2017, párr. 4), para tener el panorama completo de la realidad colombiana. No obstante, y ya dentro de nuestro periodo de estudio, bajo el mandato del presidente Juan Manuel Santos, el 24 de noviembre de 2016 gracias a las negociaciones celebradas durante cuatro años en Oslo y en La Habana, el gobierno de Colombia firmó la paz en el Teatro Colón de Bogotá con la principal guerrilla que operaba en el país, las FARC-EP. Este hecho histórico abrió nuevas posibilidades de desarrollo económico, social y cultural al país, a pesar de mantener otros problemas enquistados:

En el siglo XXI Colombia vive entre la cultura de la ilegalidad y el abandono estatal. Esa es la tarea que deben resolver los Gobiernos futuros, pues, aunque la administración Santos deja al país en “paz” (...), la violencia sigue en ciertas zonas del territorio nacional como el Catatumbo, Chocó, Cauca y Nariño, entre otros. (Bernal, 2018, p. 112)

Creemos que esta rápida, y muy gruesa, pincelada al contexto histórico social del país donde residen los autores elegidos para este estudio puede dar alguna luz y explicar ciertas situaciones y motivos que les han podido empujar a tomar decisiones creativas que deberemos tener en cuenta. Cabe resaltar que en estos últimos años, especialmente con la llegada en agosto de 2018 del nuevo gobierno presidido por Iván Duque, se ha producido cierto retroceso respecto a los avances y acuerdos firmados en su momento con al FARC-EP, lo que ha llevado a un ambiente de desánimo político y social que permea la vida cultural del país. Además y sumado, en el momento que se escriben estas líneas, a la crisis que está provocando la pandemia del virus

Covid-19 en el país, las perspectivas de desarrollo social y cultural se ven de nuevo amenazadas, lo que creemos tendrá irremisiblemente su reflejo en la vida teatral.

Añadimos unas líneas destacadas del artículo *Conflicto Armado en Colombia* (Bernal, 2018), que definen el gran reto que arrastra la sociedad colombiana, y acentuamos la idea de que no solo nos referimos a la clase política, sino de otro reto que pensamos es más complicado de erradicar que un conflicto armado dada la realidad en la que vive la sociedad colombiana: la corrupción, establecida de forma casi tradicional en todos los estamentos sociales:

La paz no se ha logrado totalmente. El Gobierno adelanta conversaciones con el ELN y solo cuando se pacte con este grupo se podrá hablar de paz, pero esto no soluciona por completo el complejo problema de violencia que pasa por un momento de baja intensidad. El nuevo reto del país es la lucha contra la corrupción. (Bernal, 2018, p. 115)

Acabamos este apartado recalcando que en este entorno tan hostil y complejo se mueven nuestros autores, también es necesario añadir que muchos de ellos han crecido y se han educado en los años ochenta y noventa; es posible que dos de las peores décadas vividas por el país en términos de violencia e inseguridad. La influencia de la llamada *cultura de la violencia* y de la *narco cultura*, definen muchas de las realidades políticas, sociales y culturales del país. Si quisiéramos profundizar en este tema, no podríamos dejar de encontrarnos con una tradición política y social, quizá en parte herencia de la época colonial que, sumada a la diversidad racial del país, manifiesta un grave dilema a la hora de encontrar o definir una identidad clara como nación:

Una mirada a la historia de Colombia, a mediados del siglo XIX, nos permite concluir que inventamos una nación fragmentada más que unificada. La concepción de identidad nacional más que incluir y dar cuenta de la diversidad y heterogeneidad de su población terminó por excluir aquellas identidades definidas como diferentes del patrón criollo e ilustrado escogido por la élite masculina para representar la comunidad imaginada. (Rojas, 2014, p. 56)

Creemos, por lo tanto, que esta especie de *inconsistencia* política y social que según Rojas se cimenta en el siglo XIX se extiende de forma clara hasta la actualidad permeando la vida cultural y artística. Ya trayendo esta realidad de nuestros días, Uribe Celis define a Colombia como “país intermedio, país de medianías” (Uribe, 2018, p. 26) refiriéndose al hecho de que aunque es cierto que Colombia es la democracia más duradera de Latinoamérica, en su opinión esto no deja de ser más que un mero dato estadístico con poco asiento conceptual. Más adelante, y ahondando en el tema, añade: “hay que reconocer que en Colombia el dominio del pueblo por las élites ha sabido mantener las apariencias (democráticas) y los formalismos legales” (Uribe,

2018, p. 26). Podríamos añadir muchas más consideraciones alrededor de este asunto, bastaría con asumir cualquiera de los sarcasmos, comentarios e ironías populares al respecto que suelen ser más claros y directos, para dibujar un panorama político y social muy complejo en el que los dramaturgos plantean y dan forma a su creatividad.

4.6.6.1 El caso Jaime Garzón

Queremos terminar este capítulo dedicado al contexto, particularmente al contexto colombiano, dedicando un pequeño espacio a un hecho histórico que creemos tiene gran influencia en el desarrollo del humor en Colombia durante el siglo XXI. Teniendo en cuenta que los textos que queremos analizar son de género cómico, y escritos en el siglo XXI, nos parece importante hacer este breve apunte biográfico y contextual.

Jaime Garzón fue un abogado, activista social y especialmente reconocido humorista colombiano que fue asesinado el día 13 de agosto de 1999. Participó en diferentes programas de corte cómico para la radio y la televisión colombiana entre los años 1990 y 1999. Algunas de las producciones en las que colaboró fueron: *Zoociedad* (Cinevisión, 1990-1993), *Locos videos* (Canal A, 1992-1993), *¡Quac!* (Cadena uno, 1995-1997) o *La lechuza* (Caracol Radio, 1997-1999), entre otras. Especialmente recordados son algunos de los personajes que encarnó en sus programas como “Heriberto de la Calle”, un avispa limpiabotas callejero; “Dioselina Tibaná”, una campesina que trabaja de cocinera para el presidente; o “Godofredo Cínico Caspa”, nieto de terratenientes y eterno político conservador. Junto a muchos más, Garzón compuso un ramillete de personajes asociados a diferentes clases y tipos sociales que planteaban una visión cómica, sarcástica y muy crítica de la sociedad colombiana. Además de su trabajo creativo, Jaime Garzón tuvo un gran impacto social por diversos proyectos en los que participó, como por ejemplo ser mediador para secuestros realizados por grupos armados. Después de su asesinato se han escrito y realizado diversos trabajos de investigación, documentales o libros alrededor de su vida. Es necesario destacar que en 2018 el canal RCN Televisión estrenó una serie basada en su vida titulada *Garzón vive*. Esta serie desató diferentes críticas, puntos de vista y opiniones respecto a la veracidad de lo planteado en ella y sobre el estilo narrativo elegido:

¿Quién podía ver a Jaime tan perjudicial para matarlo? Era un crimen fácil, saldría hasta barato, los asesinos acribillaron la gracia desarmada. ¿Cuáles fueron las causas para odiarlo tanto? ¿Acaso le cobraron su irreverencia o su mediación humanitaria o su burla del poder? (...) El asesinato de un artista como Jaime es una puñalada matrera. Todo crimen es tiniebla, pero la perversión es abismal cuando mata la esperanza. Negar el

bálsamo del humor y el consuelo de la narración es querer sumirnos en el caos: mantener el río revuelto para ganancia de pocos. (Salazar, 2011, pp. 102-103)

Creemos que el caso de Jaime Garzón es paradigmático porque se produce finalizando el siglo XX y, de alguna manera, abre las puertas al humor colombiano del nuevo siglo. Y con esto, queremos decir que estas puertas se abren desde el miedo y desde un ambiente de amenaza de vida para cualquiera que se decida a plantear un humor crítico y sarcástico tocando temas políticos. De una forma muy clara y visible, el asesinato de Jaime Garzón influyó decisivamente en la forma de abordar la comicidad en Colombia. Los autores elegidos en este estudio nacieron en las últimas décadas del siglo XX, viven este hecho histórico trascendental para el humor colombiano, y ya en el siglo XXI abordan sus trabajos creativos en un ambiente muy influenciado por este tipo de situaciones:

El problema de la libertad de expresión en Colombia está asociado también con los escasos espacios a los cuales los ciudadanos tienen acceso para denunciar, controvertir o divulgar libremente sus opiniones. En algunos medios privados existen muy pocos periodistas críticos que tratan los problemas del país sin reservas, pero cuando estos se constituyen en un obstáculo para los propósitos de algún sector político, económico o militar, son intimidados mediante amenazas a sus vidas o a las de sus familias, como el caso de Jaime Garzón. (Martínez, 2010, p. 88)

Según la Fundación para la Libertad de Prensa, desde el año 1977 se han asesinado en Colombia a ciento sesenta periodistas por razones directamente relacionadas con su labor. Y en el año 1999, año del asesinato de Garzón, se contabilizaron un total de siete periodistas masacrados. Es importante añadir que veinte años después del asesinato de Jaime Garzón, hoy por hoy todavía no se ha resuelto el caso ni se sabe claramente quiénes fueron los promotores directos e indirectos del hecho. En la investigación aparecen y se mezclan entidades estatales, grupos armados ilegales, criminales comunes..., y con tristeza podríamos decir que es un buen ejemplo del laberinto absurdo y sin sentido que continuamente construye la política colombiana.

En este trabajo, uno de los textos que se analizarán será *Corruptour. ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, escrito por Verónica Ochoa y estrenado en 2015. Es quizá uno de los pocos textos teatrales que ha sabido abordar este tema de una forma directa, muy crítica y ácida, y apoyándose en un humor sarcástico continuado. Entendemos que este texto es uno de los pocos que denuncia a través del humor y los recursos cómicos situaciones políticas del país. Porque sí existe otro tipo de teatro muy politizado planteado por diversos autores y compañías del país, pero no suele usar el recurso cómico de una forma crítica y directa. Este punto, según expone Eduardo Arias, no debería ser muy complicado en Colombia: “En un país como Colombia

dedicarse al humor político trae ventajas. Una de ellas, que muchas de las noticias parecen chistes” (Arias, 2017, p. 2).

4.6.7 El autor

Al hablar del autor, estamos entrando en la esfera personal del creador del texto que queremos analizar. Nos desplazamos del aspecto más externo y social que muestra la obra creada al mundo para indagar en la fuente de la misma. En este apartado no pretendemos hacer una biografía exhaustiva del autor, que tampoco sería desdeñable, por supuesto la intención es investigar aquellas motivaciones y circunstancias que han empujado al autor para realizar su creación y cómo se imbrican en el texto dramático que nos está ofreciendo. En esta tarea, tampoco podemos olvidar que el autor es la primera persona que crea y maneja las ideas que contiene el texto, y el primero que *sabe* de la existencia de dicho texto dramático.

Es necesario apuntar que, según el *DRAE*, el vocablo *autor* viene del latín *auctor*, que significa fundador, creador o promotor. Asimismo, *auctor*, viene de *augere*, que significa aumentar o mejorar. Añadido a ello el sufijo *-tor*, que significa el que hace la acción. Siguiendo estas definiciones podríamos considerar incluso que “un *autor* no tiene que crear nada, sólo tiene que perfeccionar algo que ya existía y luego promoverlo” (Anders, 2020, párr. 1). Es posible, siguiendo esta idea, que el autor no solo sea un *creador total* que hace surgir de la nada sus ideas, también debemos contemplar la opción de que el autor pueda ser un receptor de una serie conceptos preexistentes que consigue modelar y mezclar para obtener un resultado final *creativo*. Todo esto se relaciona con la idea de “originalidad” o creación original que es un concepto relativamente moderno, dado que desde Esquilo a Shakespeare, el autor componía sobre un tejido de motivos comunes. En este último caso, el autor asumiría el rol de una especie de vehículo catalizador dependiente del contexto en el que vive, de su educación, y de sus intereses estéticos o del grupo creativo al que se adscriba.

Centrándonos en el autor dramático, Pavis, lo coloca como parte de un proceso mayor del que necesariamente hace parte hasta que la obra llega al público:

El autor dramático no es más que el primer eslabón (esencial, sin embargo, en la medida en que el verbo es el sistema más preciso y estable) de una cadena de producción que lamina, pero que enriquece también, el texto a través de la escenificación, la actuación del actor y la recepción por parte del público. (Pavis, 2011, p. 56)

Por un lado aparece la tendencia que coloca al autor como emperador y gran figura indiscutible en el arte teatral, y en segundo lugar tenemos aquella donde el autor hace parte de un engranaje mayor cuyo objetivo es representar una obra teatral; en ambos casos el autor asume una importancia vital para la creación dramática. No obstante, además de estas dos opciones aparece una *tercera vía* por la que se habla de la *muerte del autor* y de una progresiva resta de importancia de su figura para algunos movimientos teatrales. Alrededor de este tema, ya Roland Barthes lo expuso en su artículo, *La muerte del autor* (1968), donde planteaba la paulatina falta de presencia e importancia del autor para la literatura moderna:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana» (Barthes, 1994, p. 66).

Para Barthes, el autor es un *invento* relativamente reciente del que la literatura moderna ya no hace un uso fértil o ni siquiera necesita. Si pasamos al campo teatral podemos comprobar cómo la presencia e importancia del autor va disminuyendo a partir de las vanguardias de comienzos de siglo. Para otros movimientos más actuales, donde los nuevos lenguajes escénicos imperan, el autor pasa un lugar secundario o casi despreciando su estatus frente a la forma planteada en escena. Por ejemplo, para este caso, podemos comentar el caso del método de la Creación Colectiva en Colombia, donde el autor se difumina entre el trabajo del grupo creativo; aunque siempre deba existir la figura de un dramaturgista, entendido como una especie de *figura de autoridad*, que realiza el trabajo de compilación de lo desarrollado por el grupo.

Completando la información más objetiva sobre la palabra *autor* y su presencia podemos darnos cuenta de su realidad actual. Según el *DRAE (Diccionario Inverso de la Real Academia Española)* la palabra *autor* apareció por primera vez en un diccionario en 1495 en el *Vocabulario Español-Latino* de Antonio de Nebrija, fue incluida en la *DRAE* en 1726, y su uso en el siglo XX y XXI manifiesta un incremento en los años cincuenta y a partir de entonces comienza una progresiva disminución hasta casi nuestros días. Podemos comprobar que coincide este diagnóstico en parte con lo adelantado por Barthes y quizá estamos viviendo un momento de la historia donde el autor, como tal figura de *autoridad*, está perdiendo su importancia y estatus al igual que otras formas de autoridad actuales en el mundo del siglo XXI. Aunque, por otro lado, si tenemos en cuenta el giro “egocéntrico” de la llamada literatura autoficcional, también desarrollada en el campo dramático y cuyo máximo exponente es el autor uruguayo Sergio Blanco, la figura del autor volvería a cobrar mayor relevancia, incluso con la literatura en las

redes sociales donde los relatos personales o icónicos son especialmente relevantes. Para este caso, cabe anotar que entre los textos analizados habrá dos monólogos que están contruidos sobre vivencias personales de los autores Mario Jurado, *Preámbulo para Hamlet* (2003), y Primo Rojas, *Las Botas del tío Manuel* (2002).

4.6.7.1 El autor y el contexto

Difícilmente el autor crea en soledad como una especie de Dios todopoderoso, creemos que su papel es mucho más rutinario, dependiente y aferrado al entorno. Como podemos comprobar, el proceso de *normalización* y destronamiento de la figura del autor es progresivo, estamos encontrando a un sujeto más cercano a la tierra. Adriana Rodríguez dibuja al autor como una especie de *farsante*: “El autor finge ser la persona que afirma los enunciados, por lo menos en narraciones en primera persona, en muchos textos líricos y en los textos dramáticos” (Rodríguez, 2008, p. 86). Aplicado al campo dramático, no solo es alguien más asequible y de *clase llana*, el autor además es alguien que *finge*, es decir: alguien que falsea la realidad. Pero para que ese fingimiento ocurra, necesitamos una realidad de apoyo que sirva de plataforma y de contexto donde el autor interacciona y obtiene los estímulos necesarios para su creación. Debido a ello, podemos afianzar la relación de dependencia entre el contexto y el autor que debemos desentrañar para entender completamente el sentido y alcances del texto que pretendemos analizar. Podríamos resumirlo diciendo, de una forma directa, que el autor se *alimenta* del contexto social y cultural en el que vive:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1994, p. 66)

Esta unión de fuerzas entre contexto y autor, entendemos que forma un conjunto de conceptos suficientemente consistentes como para considerarlo un subgrupo de peso dentro de nuestra propuesta de análisis. Si retomamos lo comentado anteriormente en el comienzo del apartado relativo al contexto sobre la frase de Alfred Korzibsky: “The map is not the territory” (1958, p. 58), podemos establecer que el contexto y el autor, dentro de nuestra propuesta de análisis, conforman un subgrupo muy importante a tener en cuenta para entender los *por qué* de la creación que queremos analizar. De esta forma, y siguiendo la metáfora planteada por Korzibsky, consideramos al autor y al contexto como una especie de *mapa* donde se encuadra la

creación, mientras que el resto de elementos (datos generales, tema, estructura, estilo y personajes) sería el *territorio* donde, desde un punto de vista dramático, el autor elabora la acción del texto de una forma más concreta.

Llevando la mirada al arte escénico, encontramos que el teatro es un encuentro directo entre la obra, y por consiguiente el autor, y el público. Este hecho tan especial que va más allá de una lectura personal al estilo más narrativo al hacerse *carne y hueso* frente al espectador, creemos que potencia muchísimo más la estrecha relación que mantiene el autor con el contexto. El autor debe conocer el contexto de su público, así como el entorno de la creación, incluso de la representación. En las dos fases fundamentales de desarrollo del texto dramático, escritura y representación, el autor y el contexto están presentes para que la interpretación de todos los elementos restantes sea correcta: “El texto dramático está escrito para la representación ante un público, es decir ante un lector colectivo (los espectadores) y alcanza su plenitud semántica en la escena (Bobes, 1997, p. 311)”. Ese “lector colectivo” al que se refiere la profesora Bobes Naves, es partícipe de un contexto común que en muchos casos se ve reflejado en la representación escénica propuesta, por lo que el autor, y obviamente también el equipo productor de la obra, deben conocer e incluso saber manejar para plantear en escena de una forma asimilable por el espectador. Y por otro lado, si el texto no llega a representarse en escena y sólo es leído, por parte del lector la comprensión del citado contexto común también jugará un papel definitivo a la hora de su interpretación.

Aunque en nuestro modelo de análisis el autor aparezca como el último elemento de esta propuesta genérica, debemos considerarlo como el primer eje que articula todo el resto de aspectos que debemos analizar. El autor, y quizá un tanto similar a lo que decía Ubersfeld sobre el personaje, funge de *policía* y figura principal que ordena la circulación del resto de elementos que participan del juego dramático que vemos en escena; mucho más si también asume el rol de director o participa en el proceso de creación. Por ello entendemos que la unión necesaria que mantiene el contexto y el autor es difícilmente separable y deben estudiarse en conjunto para entender completamente el sentido de la obra teatral que pretendemos analizar: “Todo texto inscribe necesariamente una *práctica social* existente, o bien puede prefigurarla” (De Toro, 1992, p. 202). Entendemos que esa “práctica social” que define De Toro, se construye desde la íntima relación y el conocimiento que maneja el autor sobre el contexto para el que crea su obra teatral.

4.7 Propuesta de análisis de elementos cómicos en el texto dramático

En la primera parte de nuestra propuesta de análisis, nos referíamos a una visión más general del objeto de estudio y que podría aplicarse a cualquier género o dramaturgia. Partiendo de esa base, construimos una propuesta que consideraba una serie de conceptos que pueden identificarse en cualquier texto dramático. A partir de este momento, en esta segunda parte de nuestra propuesta, nos concentraremos en presentar conceptos y estrategias de análisis aplicables al género cómico y sus variables en un texto dramático. No obstante, antes de exponer la clasificación y definición de los elementos que usaremos para el análisis de la comedia, expondremos una serie de cuestiones previas que nos ayudarán a situar nuestro trabajo dentro de este vasto territorio que ocupa la comedia.

4.7.1 Apuntes sobre la delimitación del campo referente a la comedia

Ya sabemos de antemano que estudiar la comicidad es un campo amplio y difícil de delimitar. Este trabajo expone una opción más dentro de las diversas posibilidades que existen para acercarnos a la naturaleza de la comedia e intentar explicar y entender su forma. Por otro lado, adentrarnos en el mundo de lo cómico significa entrar en un espacio donde la subjetividad suele primar sobre la objetividad y donde es difícil poder aplicar *fórmulas* de algún tipo. Peter Berger lo expone así en el prólogo de *Risa redentora*: “La fragilidad de lo cómico resulta particularmente evidente en cuanto se intenta analizar intelectualmente” (Berger, 1998, p. 15). Podríamos añadir que esta será una constante en nuestro recorrido para construir la propuesta de análisis, porque intentar organizar y darle una forma concreta a lo cómico resulta especialmente complejo dado su carácter flexible, y casi podemos decir *resbaladizo*, frente a las diferentes formas de interpretar un hecho cómico, tanto individuales como colectivas, que encontramos entre los lectores o el público.

Pero Berger no es el único autor que incide en ese aspecto *frágil e insabible* de la comedia y el humor:

Para todo este inmenso público, en el que entran doctos e ignaros, las fronteras del humor son elásticas y difusas. Dentro de ellas mete, como en saco de trapero, los productos más heterogéneos: los chistes, el sarcasmo, las payasadas, la ironía, un libro de Quevedo y una

«salida» de cualquier excéntrico de circo (...) se ciega y vacila la comprensión de un pueblo que necesitaría de fórmulas mucho más precisas para determinar exactamente un fenómeno que no está en su esencia, que no puede intuir por serle extraño. (Fernández, 1945, pp. 10-11)

Wenceslao Fernández Flórez escribía lo anterior en 1945, dentro de su discurso de ingreso a la Real Academia Española, añadiendo que las “fronteras del humor son elásticas y difusas”. Incluso llega a denominar a lo cómico como “un fenómeno” que resulta difícilmente comprensible y que necesita ser mucho más preciso para llegar a su total comprensión. Con estas dos ideas, de Berger y Fernández Flórez, podemos ir dibujando un territorio a explorar en el que los mapas no son muy fiables y donde la experiencia, junto a cierta intuición, quizá pueda pesar un poco más en algunos momentos a la hora de identificar lo cómico.

Examinando esta idea desde otras fuentes, debemos revisar el trabajo de Elder Olson, *Teoría de la comedia* (1978) que comienza el primer capítulo bajo el título de “El problema de la comedia”, enunciado que ya es bastante claro respecto a la situación que estamos tratando. En este primer acercamiento que propone Olson, se exponen diferentes visiones de varios autores sobre lo cómico para llegar a la conclusión de que prácticamente todas son válidas, aunque ninguna consiga plantear el asunto de una forma, según él, totalmente satisfactoria:

El hecho es que no poseemos ninguna teoría de la risa que sea completamente general y sin excepciones, y el hecho es aceptado por todos. Además, creo que se podrá ver que ninguna de estas teorías es realmente falsa; cada una de ellas es más bien incompleta, y si logramos construir una teoría completa, es posible que veamos la verdad en cada una de ellas, así como el lugar concreto que ocupa cada una de ellas en la visión global. (Olson, 1978, p. 18)

Más próximo a nosotros, aparece Alfonso Sastre que, en su *Ensayo general sobre lo cómico*, vuelve a incidir en ese espacio inclasificable y similar a la *zona de nadie* bélica donde se encuentra la comicidad:

Pero quiero adelantar aquí algo de lo que seguramente quedará claro, si es que mis posteriores reflexiones (...) no me inclinan a rectificar lo que ahora me parece cierto, como es que no hay una realidad cómica objetiva -algo que sea absoluta, metafísicamente cómico-, sino que lo cómico es una realidad histórica y cultural. (...) Afirmo, pues, la relatividad de lo cómico. (Sastre, 2002, p. 10)

Sastre habla de la “la relatividad de lo cómico”, por lo tanto, podríamos señalar que la comedia se encuentra en un espacio en el que todo es posible y, al mismo tiempo, todo es discutible. Tengamos en cuenta que, cuando alguno de nosotros cuenta un chiste, o vemos una situación cómica escenificada o en cine, de una u otra forma ese hecho está haciendo relación a

algún aspecto estético, moral, político, cultural o social que reconocemos y que, gracias a esa relación, nos provoca la risa. Esta amplia variedad de posibilidades y condiciones que aparecen al analizar el hecho cómico es la raíz de la dificultad que conlleva. Cada uno de nosotros tiene una capacidad de comprensión dada por factores distintos, incluso dentro de colectivos más o menos similares ideológicamente, podemos encontrar diferentes formas individuales de asumir el humor. También el tiempo y el espacio, aunque sean conceptos más pertenecientes a la física, condicionan la comicidad de un hecho concreto: “Lo que en otro tiempo fue cómico, hoy no lo es. Lo que aquí es cómico, no lo es en Nigeria” (Sastre, 2002, p. 10).

Y no solo existen estas circunstancias contextuales o ambientales que complican ese análisis sobre la comedia, nos encontramos con una enorme variedad de opciones, subgéneros y tipos de comedia que hacen todavía más difícil ajustar el punto de mira sobre la comedia cuando queremos analizarla o investigar sus alcances:

El humor presenta tantas facetas como situaciones sociales hay y una gran diversidad de formas como la ironía, la sátira, la parodia y todas las formas de comedia en general. Por esta razón, hasta la fecha, las ciencias sociales no han podido establecer una teoría del humor que abarque e integre todas las formas y variedades del mismo tal y como se manifiestan en la sociedad. (Veira, 2018, p. 97)

Vemos que la sociedad asume la comedia de diferentes formas. Las innumerables variedades de comedia que manejamos se pueden asociar a diferentes clases sociales, razas, colectivos, gremios, nacionalidades, u otros parámetros. Por ello, identificar el humor o los recursos cómicos que usualmente se usan, nos obliga a veces a tener un mínimo conocimiento previo de las coordenadas espacio-temporales y sociales que manejan los actores de cada situación. De alguna forma, podemos decir que hay que ser un *iniciado* para comprender y disfrutar en toda su magnitud la comicidad de un lugar o espacio concreto.

Añadido a todo ello, y según Berger, podemos hablar también de otra característica de la comedia que nos puede complicar todavía más nuestra visión del asunto: “La ambigüedad es, por lo tanto, un elemento importante de lo cómico (Berger, 1998, p. 51)”. Cuando hablamos de lo ambiguo, especialmente referido al lenguaje, estamos hablando sobre las diferentes interpretaciones que puede tener algo. Esta ambigüedad de la comedia suele conducir a dudas, incertidumbres y posibles errores a la hora de interpretar y comprender el hecho cómico. Por otro lado, es necesario aclarar que la ambigüedad es uno de los principales resortes cómicos, y una de las piezas claves del engranaje donde se apoyan muchas de las opciones cómicas que manejan humoristas y actores. Por ejemplo, en este chiste o dicho popular: “El único lugar donde

tengo sexo es en mi acta de nacimiento”. Aquí encontramos el cruce ambiguo entre el acto sexual y la declaración sobre el sexo del recién nacido en el acta de nacimiento, lo que nos hace pensar irónicamente que la persona que lo comenta nunca ha tenido sexo desde que nació.

Pero esa ambigüedad también puede llegar a transformar una situación cómica en una situación ofensiva dependiendo de la comprensión del hecho cómico propuesto. Esto suele suceder cuando en el chiste se manejan elementos que tiene que ver con la religión, ideología, razas, etc. En este otro ejemplo sobre una *supuesta* frase dicha por Hitler lo podemos comprobar: “Me suicidé cuando me llegó la cuenta del gas”. En este caso esa ambigüedad cómica forzada alrededor del holocausto judío puede ser ofensiva dependiendo de quien escuche el chiste, o la situación en la que surja. De hecho, pensamos que el chiste es ofensivo en sí mismo desde su concepción, pero el poder del humor para derribar barreras y apoyarse en este tipo de sucesos vuelve a florecer. Valgan estos dos ejemplos para ilustrar el concepto alrededor de lo ambiguo en el humor y sus posibles incidencias a la hora de analizar textos cómicos. Con seguridad volveremos a este tema y encontraremos situaciones similares más adelante.

4.7.2 Notas sobre las principales teorías de la comedia

Aunque la finalidad de este trabajo no es elaborar una teoría sobre la comedia desde una perspectiva filosófica, literaria, o psicológica, creemos que es importante presentar brevemente las directrices generales de las principales teorías sobre la comedia que actualmente se consideran. Además, conociendo estas tendencias en el estudio de la comedia podemos complementar el estudio del análisis dramaturgico que se propone en este trabajo.

Empezamos este repaso recordando que han sido muchos los autores y trabajos dedicados a la comedia y sus alcances. Desde *La poética* de Aristóteles, pasando entre otros muchos por el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, *La risa* de Henry Bergson, Sigmund Freud con *El chiste y su relación con lo inconsciente*, o los ya citados Elder Olson con su *Teoría de la comedia*, y el sociólogo Peter Berger con *Risa redentora*; se podría manejar un número ingente de autores y trabajos dedicados a plantear diferentes teorías y propuestas que intentan de una manera más o menos acertada dar una explicación válida sobre el humor y la comedia. Lo que haremos será agrupar todas estas propuestas de una forma general dentro de las tres posibilidades teóricas sobre la comedia más aceptadas que presenta Olson (1978), entre otras que cuentan con una menor presencia. Estas tres opciones son la teoría de la superioridad, la del

alivio y la de la incongruencia. Ciertamente, pueden existir otras propuestas de clasificación como las teorías estéticas, antropológicas o del juego que buscan salir de este triángulo, aunque creemos que de una u otra forma suelen tener cabida dentro de alguna de estas tres posibilidades más clásicas. No obstante, es necesario aclarar que, como ya adelantamos, estudiar la comedia no es algo matemático por lo que también a estas tres teorías se les puede encontrar puntos débiles que pueden dejar las puertas abiertas a otras posibilidades.

4.7.2.1 Las teorías de la superioridad

Las teorías de la superioridad, ya expuestas por Platón y especialmente desarrolladas por Hobbes, son quizás las más aceptadas históricamente. Hacen alusión a que el humor se encuentra en la desgracia del otro, de un colectivo o de un grupo. Según ellas siempre hay alguien que pierde y otro que gana, y ese efecto de superioridad del que gana es lo que produce la risa. En este grupo estarían enmarcados todas las situaciones cómicas y chistes sobre temas racistas, políticos, sexuales o de temática religiosa que provocan la risa entre aquellos que al escucharlo se ríen porque se sitúan por encima de esas ideologías o planteamientos.

Podemos ver este efecto reflejado en este chiste de corte político que ponemos como ejemplo: “En un club un hombre se acerca a la mujer y dice: -Hola, quiero conocerte mejor, tengo 40 años, soy diputado desde hace 10 años y soy honesto. Entonces ella le contesta: -Encantada, tengo 32 años, soy prostituta desde hace 15 y soy virgen”. Si nos vamos hacia el campo de los chistes racistas encontramos muchísimos ejemplos que exploran alrededor de esta superioridad que experimenta aquel que lo escucha y se ríe. Ponemos como ejemplo un chiste que mezcla características racistas y religiosas: “¿Qué dijo Dios cuando creó al primer negro? Creo que este se me quemó.” Esto mismo sucede cuando hablamos de algunas situaciones cómicas clásicas protagonizadas por personajes de baja estopa cuyo conflicto principal se encuentra en la lucha contra otros de mayor estrato social.

Aunque la idea de la superioridad aplicada a la comedia ya la elaborase Platón en la antigua Grecia, el primer autor que planteó esta idea de la teoría de la superioridad, aunque no expresase directamente este término como tal, fue Thomas Hobbes en 1650 en su obra *Leviatan*:

La *gloria súbita* es la pasión que da lugar a esos gestos llamados RISA, y es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación de lo cual hay súbita auto-aprobación. Y es frecuente, sobre todo en aquellos que son conscientes de las pocas habilidades que en ellos hay, que se ven

forzados a conservarse, en su propia estima, observando las imperfecciones de otros hombres. Y, por tanto, mucha risa ante los defectos de otros es un signo de pusilanimidad. (Hobbes, 1980, p. 163)

Hobbes plantea el término *gloria súbita* como ese efecto placentero que se genera en el que disfruta del humor basado en los efectos de superioridad anteriormente comentados. Aunque también nos dice que no aprueba este hecho ya que reírse de los defectos de los demás “es un signo de pusilanimidad”. Podemos decir que Hobbes plantea la teoría de la superioridad y al mismo tiempo la condena apuntando sus posibles límites. Podríamos definirlo diciendo que la risa es un sentimiento y una muestra de superioridad moral por parte del que se ríe.

Charles Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura* (1855), vuelve a tocar la teoría de la superioridad de una forma más directa y ya nombrándola: “También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración” (Baudelaire, 2015, p. 40). Igual que Hobbes, Baudelaire apunta esta teoría y, de la misma forma que Hobbes, califica sus limitaciones al tildarla de “idea satánica”, para luego añadir “orgullo y aberración” como términos enfrentados. Entendemos que con *orgullo* se refiere al efecto que provoca en el que disfruta de ese tipo de humor, y posiblemente con *aberración* al hecho que genera la comicidad, pero también al efecto moral que provoca este humor: “Quiero decir que en este caso la risa es la expresión de la idea de la superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza” (Baudelaire, 2015, p. 49). Más adelante Baudelaire plantea dos tipos genéricos de comicidad: lo *cómico absoluto*, y lo *cómico significativo*. Al hablar de lo *cómico absoluto*, Baudelaire se refiere al terreno de lo grotesco casi natural que requiere un análisis más avanzado e intuitivo para que produzca risa; con lo *cómico significativo*, nos habla de un lenguaje y formas cómicas más accesibles y fáciles de asimilar por cualquier clase social. En ambos casos está presente esa idea de la superioridad, muchas veces moral, que plantea la teoría de la superioridad.

Otro autor más reciente que sigue el camino de estas teorías es Charles Grunner, que en *The Game of humor. A comprehensive theory of why we laugh* (1997), hace un paralelismo del humor con el deporte basándose en las corrientes de la superioridad y planteando el humor como una competencia en la que el ganador se sitúa por encima del perdedor. Su tesis principal la resume así:

The rest of this book is devoted to demonstrating that enjoyment of successful humor, like enjoying success in sports and games (including the games of life), must include

winning ("getting what we want"), and *sudden* perception of that winning. (Grunner, 1997, p. 9)

Podemos resumirlo diciendo que reírse equivale a ganar. Grunner pone el humor a la misma altura que la competencia deportiva donde la superioridad del ganador es palpable y casi es el fin último de la competencia. Igualmente, esa *sudden perception*, o percepción súbita que nos presenta, se iguala directamente con la *gloria súbita* de Hobbes que provoca el placer del humor. Tras ello nos plantea una serie de seis principios que irá demostrando a lo largo de su trabajo, estos son:

1. En cada situación humorística, hay un *ganador*.
 2. En cada situación humorística, hay un *perdedor*.
 3. Frecuentemente, no es fácil encontrar al "ganador" en cada situación humorística y qué *ganó* ese "ganador".
 4. Frecuentemente, no es fácil encontrar al "perdedor" en cada situación humorística y qué *pierde* ese "perdedor".
- Pero, habiendo dicho eso,
5. Podemos comprender muy bien las situaciones humorísticas sabiendo *quién* gana qué y *quién* pierde *qué*; y,
 6. *Suprimir* de una situación humorística (chiste, etc.) lo que se ha ganado o perdido, o la rapidez con la que se ha ganado o perdido, suprime los elementos esenciales de la situación y la deja sin gracia. (Grunner, 1997, p. 9).

A veces, el ganador o el perdedor son los personajes que hacen parte de la situación o chiste y otras veces el ganador es el propio relator. En nuestro caso, el ganador sería el autor, que consigue *vencer* a la audiencia con sus estrategias cómicas y conseguir esa superioridad sobre ellos. Es decir, siempre habrá un ganador y un perdedor: ya sea de forma individual, grupal, real o metafórica. Podríamos pensar como ilustración en cualquiera de los clásicos gags cómicos protagonizados por Charles Chaplin enfrentándose a personajes a priori superiores física o socialmente a él: policías, boxeadores, forzudos, y un largo etc. En estos casos suele darse el caso final del triunfo de Chaplin sobre ellos y, en no pocas ocasiones, gracias a un esfuerzo físico similar a una competición deportiva.

4.7.2.2 Las teorías del alivio

Para los autores que se decantan por este camino para explicar el humor, la risa es una especie de válvula de escape, un *recurso* que ayuda a mitigar problemas y situaciones personales, o en algunos casos también sociales. El hecho de soltar y liberar esas tensiones provoca placer y bienestar a los que se ríen. Los principales impulsores de estas teorías son Herbert Spencer y Sigmund Freud.

A finales del siglo XIX, Spencer se acerca a la risa desde un ángulo más fisiológico. Según él, la risa involucra diversos órganos y genera un efecto liberador comprobable sobre ellos. Spencer lleva las consecuencias de la risa a sensaciones físicas y casi palpables en el cuerpo humano que, de alguna forma, genera un tipo de bienestar:

The sudden overflow of an arrested mental excitement, which as we have seen, results from a descending incongruity, must doubtless stimulate not only the muscular system, as we see it does, but also the internal organs: the heart and the stomach must come in for a share of the discharge. (Spencer, 1911, p. 464)

De esta forma, ese “sudden overflow of an arrested mental excitement”, o *desbordamiento repentino de una emoción mental detenida*, lo podemos asociar a la *gloria súbita* de Hobbes y también a la *sudden perception* que plantea Grunner. Vemos cómo los tres autores parten del mismo hecho, pero lo interpretan de diferentes formas dependiendo del ángulo en que encaran y plantean su trabajo.

No obstante, el gran impulsor de esta línea teórica es Sigmund Freud con su trabajo *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905). En esta obra, Freud sitúa al humor como un poderoso elemento tanto social como psicológico. Para él, el chiste o el hecho cómico, no es algo independiente o aleatorio, tiene una intención muy clara de *querer* comunicar algo para obtener una recompensa social o psicológica, esta idea se complementa con la siguiente cita: “Podría parecer superfino referirse a los motivos del chiste, puesto que es preciso reconocer en el propósito de ganar placer el motivo suficiente del trabajo del chiste” (Freud, 1976, p. 134). Al plantear el chiste como una forma de comunicación, tenemos por lo menos dos participantes: el que lo emite y el que lo recibe, y un tercero que es el *protagonista* del chiste o aquel o aquello de lo que se habla. Este triángulo de relaciones por lo tanto convierte al chiste en un hecho social muy claro con reglas específicas. Un ejemplo sería este chiste: “Le dice un tonto a otro tonto en un tren: -¿Ves qué rápido pasan los postes? -Sí, a la vuelta volvemos en poste”. En este caso, tanto el que cuenta el chiste como el que lo escucha se ríen no sólo por la situación humorística planteada; también porque ninguno de los dos se considera a sí mismo como *tonto*, el otro vértice del triángulo; lo que obviamente produce cierto alivio y placer.

Para Freud, el alivio y el placer entonces llegan desde dos frentes: para el que hace o dice el chiste, y para el que lo recibe. Ambas opciones no solo son parte del juego del humor, son casi obligatorias y existe una fuerza que impulsa a comunicar el chiste como parte del engranaje del humor:

El otro hecho que nos invita a indagar el condicionamiento subjetivo del chiste es la experiencia, notoria para todos, de que nadie puede contentarse haciendo un chiste para sí solo. Es inseparable del trabajo del chiste el esfuerzo a comunicar este; y ese esfuerzo es incluso tan intenso que muchas veces se realiza superando importantes reparos. También en el caso de lo cómico depara goce la comunicación a otra persona; pero no es imperiosa, uno puede gozar solo de lo cómico dondequiera que lo encuentre. En cambio, se ve precisado a comunicar el chiste; el proceso psíquico de la formación del chiste no parece acabado con la ocurrencia de él; todavía falta algo que mediante la comunicación de la ocurrencia quiere cerrar ese desconocido proceso. (Freud, 1976, p.136)

De alguna forma surge casi la obligatoriedad de comunicar el chiste para obtener también así un alivio y cierto placer. Según expresa, “uno puede gozar solo de lo cómico dondequiera que lo encuentre” de una forma individual, aunque para cerrar el círculo y disfrutar completamente de la experiencia del humor se *debe* comunicar. Este aspecto queda expuesto claramente en el chiste siguiente que tomaremos como ejemplo: “Tras un naufragio, en una isla desierta sobreviven Paco, un tipo común y feo, y la actriz Scarlett Johansson. Tras unas semanas, deciden tener relaciones sexuales ante el panorama de soledad que viven. A los pocos días, le dice Paco a Scarlett Johansson: -Te voy a pedir un favor, ¿podrías vestirme de hombre para cumplir un deseo? Scarlett Johansson le complace y se viste de hombre. En ese momento, se acerca Paco a ella y le dice: -No te lo vas a creer... ¡me estoy tirando a Scarlett Johansson!” En este caso, vemos expuesta de una forma cómica esa *necesidad* comunicativa que aparece de contar algo, a través de la necesidad que tiene Paco de contarle a alguien su hazaña sexual, lo que le producirá ese alivio o placer, y al mismo tiempo cierta sensación de superioridad, frente al amigo que recibe el comentario.

Freud se refiere también al chiste como un ataque frente a la autoridad, colocándolo en el centro de la crítica social como una herramienta para reflejar y exponer las diferencias sociales. Esto nos lleva también a la idea de la superioridad, pero también del alivio ya que criticar es un elemento de placer frente a la imposibilidad de una agresión. Podemos entender el chiste y el humor como un elemento imprescindible para nuestro *bienestar* psicológico, pero también como un elemento que favorece nuestra práctica social. Tanto Spencer como Freud buscan en el humor un vínculo esencial con el ser humano; ya sea desde lo físico como desde lo psicológico.

4.7.2.3 Las teorías de la incongruencia

Hasta este momento, quizá sea la tipología de teorías más aceptada. Básicamente, esta línea teórica plantea que la risa y el humor surgen de las incongruencias, disparates y contradicciones de nuestras vidas. En el humor se encuentran relaciones, sobre todo inesperadas, que producen gracia. Especialmente es la ironía junto a la agilidad mental la que impulsa este tipo de comparaciones y son el motor de todas estas gracias y chistes. Esta teoría presenta diversas formas y se basa en autores como Locke, Kierkegaard y Raskin. En un mismo sentido, ambos afirmaban que la percepción súbita es en sí misma una incongruencia que impulsa el humor:

El propio Kierkegaard señalaba que la ironía -ejemplo claro de incongruencia- es la forma más clara de humor. La teoría enseña que la percepción de las incongruencias, los disparates y demás contradicciones provocan risa y son la fuente del humor. Las cosas más serias pueden tomarse a broma, si se puede ver en ellas algún tipo de incongruencia o inadecuación. (Veira, 2018, p. 10)

Siguiendo esta teoría podríamos dar explicación a muchas de las situaciones cómicas o chistes ya que en su gran mayoría siempre aparece un elemento desestabilizante que incluye alguna falta de lógica o algún tipo de inestabilidad racional entre dos elementos opuestos, o muy alejados. Como ejemplo, podemos aportar este chiste: “¿Por qué los animales de la jungla se esconden? -Porque los elefantes están recibiendo clases de paracaidismo”. Frente a una pregunta que a priori podría tener cierta lógica, se aporta una respuesta totalmente incongruente que provoca esa percepción súbita que suele originar el humor.

Pero ya desde mucho antes se hablaba de esa ironía y esa lucidez, o agilidad mental, que provoca la incongruencia:

Supone esta especie de sutileza extraordinaria perspicacia de ingenio. Consiste su artificio en sacar una consecuencia extravagante y recóndita. Asssí uno, prestando una gran cantidad de dinero a otro, viendo que éste los echava en el lienço sin contarlos, sacó con ingeniosa ilación que no pensava bolverlos, y assí, pidiéndole el lienço, dixo: “Quien no los cuenta, no los piensa pagar”. (Gracián, 1960, p. 1215)

En esta cita, Baltasar Gracián (1642) habla de una “perspicacia de ingenio” que finalmente provoca una “consequència extravagante y recóndita”, por lo que podríamos considerar este efecto como potenciador de esa percepción súbita que colocamos como eje que provoca el humor. Es más, el ejemplo que sigue a esta frase cumple en parte con la premisa

cuando finalmente se cierra la historia con un claro ejemplo de ironía construida con el comentario inesperado que cierra el chiste: “Quien no los cuenta, no los piensa pagar”.

Otros ejemplos más directos de la incongruencia, el uso del disparate y las contradicciones los encontramos en el campo de la comicidad artística. Podríamos citar, entre numerosos ejemplos, las situaciones que crean los personajes de la *Commedia dell'Arte*; los *gags cómicos* de los hermanos Marx, especialmente aquellos en los que interviene Harpo; o ya en el campo español, los sketches cómicos de Martes y Trece; además de toda la tradición cómica de los clowns y payasos de circo o teatro. Cualquiera de estos ejemplos, en su forma de hacer humor, cumplen de una forma completa y comprobable los parámetros que plantean las teorías de la incongruencia. No obstante, aunque esta teoría pueda dar respuesta a muchas posibles situaciones cómicas, no siempre lo incongruente o lo ilógico provoca risa. A veces la risa no surge de la incongruencia sino de la situación social o del momento y lugar en que aparece el humor. Incluso puede haber incongruencias que no nos hagan reír, o que directamente se consideren fuera de tono o inapropiadas.

4.7.2.4 Otras teorías sobre el humor

Aunque las ya citadas podemos considerarlas como las principales líneas y tendencias para intentar clasificar el humor, existen otras muchas teorías que también buscan explicarlo desde diferentes visiones. Como ya dijimos, estamos ante el estudio de un fenómeno humano muy complejo que nos obliga a intentar agrupar todos los conceptos posibles de una forma constructiva. Por ello, pasamos ahora a presentar brevemente y en modo telegráfico, otras teorías que complementan a las tres principales ya descritas.

- Teorías estéticas: basadas principalmente en los trabajos de Jean Paul Richter *Introducción a la estética* (1804), y Theodor Lipps *Los fundamentos de la estética* (1923). Según ellos el humor tiene un carácter universal, es subjetivo y posee una gran cantidad de elementos plásticos. Lipps afirma que el humor se encarga de cambiar nuestras expectativas respecto a los hechos. El efecto sorpresa y lo inesperado o sorprendente en este caso son recursos muy importantes y bastante usados.
- Teorías antropológicas: la risa es una herramienta que permanece como parte fundamental de nuestra evolución y cumplía funciones vitales para nuestros antepasados: alegría por tener buena caza, relajación o un grito de victoria. Con el tiempo

estas expresiones se transforman y elaboran de forma inteligente para crear chistes o cuentos humorísticos. Estas ideas se encuentran en *The Social Origin and Function of Laughter* (1928), de Donald Hayworth; *The secret of Laughter* (1932), de Anthony Ludovici; o también en *The Origins of Wit and Humor* (1951), de Albert Rapp.

- Teorías sociológicas: especialmente defendidas por Henry Bergson en *La Risa* (1899), y Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941). El primero dirá:

Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos. (Bergson, 1986, p. 36)

Para Bergson, la risa hace parte de nuestra vida y es un efecto un tanto agresivo que nos aleja de la perfección o de lo moralmente aprobado rompiendo con las reglas sociales. Por otro lado, Bajtín coloca al carnaval, la burla y la parodia como “patrimonio del pueblo” dándole una función casi vital, y situándola como un elemento necesario para escapar de las tensiones diarias:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (Bajtín, 2003, p.13)

- Teoría del juego o la desdramatización: según Michael Mulkay en *On humour, its Nature and its Place in Society* (1988), la risa surge de la tendencia y el impulso humano a convertir todo en un juego. Buscamos dar sentido a lo que nos rodea a través del juego y ese ánimo juguetón hace que busquemos el humor en casi todo. Esta teoría también fue previamente desarrollada en parte por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII en la *Suma Theologiae* y en *Comentario a la Ética a Nicómano*.

A partir de estas teorías asociadas a movimientos y corrientes de estudio más generalistas, podemos encontrar otro grupo de teorías que podríamos decir tienen *nombre y apellido*: teoría de la ignorancia de Platón, teoría del placer de Juan Luis Vives, teoría del castigo de Ben Jonson, teoría de la expectativa defraudada de Kant, teoría de la compensación de

Nietzsche, teoría de la bisociación de Koestler, entre otras muchas que intentan explicar el humor desde varios ángulos.

Dentro de este grupo de teorías con *nombre y apellido*, queremos destacar por ser español y dramaturgo, la Teoría de la Cultura desarrollada por Enrique Jardiel Poncela. Según Jardiel, todo es susceptible de ser tomado a broma dependiendo del ángulo desde el que se mire. Para él, el humor es una actitud vital, una visión del mundo que se produce y disfruta mejor en las mentes más desarrolladas y cultivadas:

En arte el refinamiento y la cultura arrastran hacia lo cómico o humorístico con idéntica fuerza, propulsión y proporción que la bastedad y la incultura empujan hacia lo sentimental o dramático. O, en fin: que lo sentimental y dramático es lo popular y primario, y lo cómico o humorístico, lo aristocrático y selecto. (Jardiel Poncela, 2002, p. 145)

Jardiel defendía la intelectualidad como un componente fundamental para el nacimiento y desarrollo del humor. Decía que es necesario cultivar la inteligencia y la educación en dos niveles: tanto para crear humor, como para poder disfrutarlo. Para Jardiel, solo había dos grandes géneros: lo trágico y lo cómico. El drama, junto a otros géneros menores, eran considerados por él de poca calidad y asociados a lo “popular y primario”.

Como podemos ver, son muchas las tendencias y autores que intentan explicar la comedia. Todas las teorías anteriormente descritas o planteadas buscan darle un sentido y significar la comedia de alguna forma, aunque creemos que ninguna consigue redondear el trabajo de dar un concepto general que abarque todas las cuestiones planteadas, y “El hecho es que no poseemos ninguna teoría de la risa que sea completamente general y sin excepciones, y este hecho es aceptado por todos” (Olson, 1978, p. 18). Así de simple y directo lo expone Olson: no existe una teoría válida y que responda a todas las preguntas abiertas. Por lo tanto, afrontamos la parte de nuestra propuesta de análisis referida al estudio de la comedia desde la certeza de que nos adentramos en un campo que todavía está por explorar y cuyo territorio no está del todo mapeado. Esperamos que nuestro aporte contribuya a seguir construyendo ese mapa de la comedia que resulta tan complejo de completar.

4.7.3 Presentación de la propuesta

Vamos viendo entonces que delimitar lo cómico resultará una tarea muy compleja debido a las innumerables aristas y posibilidades que aparecen, especialmente alrededor de su

interpretación. Debido a ello, los elementos que analizaremos irán encaminados a identificar las situaciones y recursos cómicos usados por los dramaturgos en sus textos. Otro aspecto diferente sería interpretar el *grado de comicidad* o la *intensidad* de humor que encierra la obra que se analice: definir este punto sería un elemento especialmente resbaladizo y muy complejo ya que entraríamos en campos de estudio más cercanos a la psicología o sociología, entre otros. No obstante, y en este punto del trabajo, nos contradecimos de una forma casi cómica, porque desde el comienzo debemos manejar en parte esta idea alrededor del *grado de comicidad* a la hora de elegir los textos que analizaremos. Ya que, de alguna forma, debemos previamente juzgar su *comicidad* para que sean elegibles en nuestro estudio.

Para construir nuestra propuesta de análisis sobre aspectos cómicos del texto dramático, debemos hacer una selección previa de conceptos sobre los que trabajar. Hemos delimitado la propuesta alrededor de una serie de elementos que consideramos se deben tener en cuenta para plantear un análisis solvente de un texto cómico y que aporte luz sobre lo que pretendemos investigar. Partimos entonces del trabajo sobre estos cuatro aspectos que desarrollaremos más adelante:

- 1) Género y subgénero cómico
- 2) Estilo y tipo de comedia.
- 3) Recursos cómicos: no lingüísticos y lingüísticos
- 4) El personaje cómico.

Consideramos que haciendo una aproximación al análisis de los textos seleccionados a través de estos aspectos comentados, podremos hacer un juicio suficiente acerca del uso de la comicidad en el texto elegido. Esperemos que siguiendo lo afirmado por Werner Beinhauer, en *El humorismo en el español hablado* (1973), la labor sea llevadera dada la tendencia de nuestra lengua, incluso diríamos la tendencia de las costumbres y usos sociales, hacia la utilización del humor de forma constante: “Hemos dado a entender ya en qué consiste la especial dinámica que caracteriza al español coloquial: el amplio espacio que en él ocupa el humor” (Beinhauer, 1973, p. 12).

4.7.4 Género y subgénero cómico

Anteriormente en este trabajo ya hablamos de los géneros desde un punto de vista más global. En este momento de nuestra investigación, debemos centrarnos en identificar el género

y subgénero cómico al que más se acerca el texto que pretendemos analizar. Y decimos al que “más se acerca”, porque el campo de los géneros contiene a veces espacios indefinidos o en constante cambio. Cabe recordar que para Croce (1967) cada obra presentaba en sí misma su propio género personal e irrepetible y, además, otro de los aspectos que revisamos anteriormente es la constante evolución de los géneros y su necesidad de adaptarse a las circunstancias de cada momento histórico.

Al identificar el género al que pertenece el texto, estamos adelantando una información importante para que se puedan manejar los primeros datos básicos sobre lo que tenemos entre manos: “los géneros literarios constituyen una convención comunicativa entre los productores y los potenciales receptores, cuyo conocimiento es imprescindible para la correcta comprensión del mensaje” (Spang, 1993, p. 31). Recordemos que, en muchos textos dramáticos más clásicos, junto al *dramatis personae* solía aparecer especificado el género al que pertenecía la obra, ya fuera tragedia, comedia, tragicomedia o drama. Incluso en muchos títulos se especifica claramente el género al que pertenece el texto. Si revisamos títulos de William Shakespeare encontramos por ejemplo *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia*; o también aparece especificado el género en *La comedia de las equivocaciones*. En el caso español, cabe reseñar el caso de la primera y segunda impresión conocidas de *La Celestina*: en 1499 se imprimió en Burgos bajo el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, y más tarde, en 1502, se imprimió en Sevilla con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En este caso, vemos cómo el autor quiso dar mucha importancia a la definición del género de su obra y que además queden claras sus intenciones desde el título. Como explica Spang (1993), usando argot y referencias deportivas, identificar el género es una forma de abreviar las intenciones del texto y plantear el modelo de una realidad mayor (pp. 30-31). Podríamos decir que al conocer y reconocer el género del texto que nos disponemos a leer, estamos delimitando *el deporte y el campo de juego* en el que nos moveremos.

Volviendo la vista a la clasificación general de los géneros dramáticos, encontramos ya desde Aristóteles una dualidad que nos acompaña hasta el día de hoy:

Una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias. (Aristóteles, 1999, p.134)

Así plantea Aristóteles en el capítulo cuatro de *La poética*, la tendencia de los poetas a elegir “según su propia naturaleza” una de estas dos grandes opciones. Por lo tanto, encontramos

que la comedia es uno de los dos géneros fundamentales que acompaña al dramaturgo desde prácticamente el origen de la creación dramática.

Ahora bien, debemos ser un poco más concretos a la hora de clasificar los textos que nos planteamos analizar según el subgénero cómico con el que más se identifique. Para ello debemos exponer una propuesta de clasificación de géneros dramáticos cómicos que nos sirva de referente a la hora de identificar el texto que analicemos. Partiremos de cuatro posibilidades que planteamos para aplicar a nuestro trabajo en el momento de clasificar los textos a estudiar: la tragicomedia, los subgéneros cómicos, el teatro cómico breve y el monólogo cómico.

4.7.4.1 La tragicomedia

Uno de los géneros clásicos vinculados a la comedia, además del drama satírico griego del que solo conservamos *El Cíclope* de Eurípides, y que tiene más peso y presencia es la tragicomedia. La tragicomedia nace, como bien dice su nombre, de la mezcla entre la tragedia y la comedia: “Obra que participa a su vez de la comedia y la tragedia” (Pavis, 2011, p. 492). La primera vez que se usa el término *tragicomedia* fue en el prólogo de la obra de Plauto *Anfitrión*. Más tarde surge con fuerza en el Renacimiento, anteriormente comentado en el caso de *La Celestina*, y también lo tragicómico es usado de forma amplia en obras de Lope de Vega y William Shakespeare. A partir de aquí se asienta cada vez más un género híbrido, ya presente en el drama satírico antes citado que, dependiendo del autor y sus intenciones, puede volcarse en muchos momentos hacia una comedia mucho más clara y abierta.

No obstante, no podemos considerar a la tragicomedia como un género o un subgénero nacido de la comedia o dependiente de ella. La tragicomedia como plantea Medina (2000) pertenece al terreno del *mestizaje* y desde allí ha construido su propio camino y desarrollo: “La fusión entre tragedia y comedia debe afrontarse con el mismo espíritu de tolerancia que una pareja planea al iniciar su convivencia” (Medina, 2000, p. 114). Es posible que algunos de los textos que trabajemos tengan una mayor tendencia hacia la tragicomedia, por lo que se hace necesario identificarlo a la hora de analizar, aunque según nos digan no pertenezca *directamente* al universo cómico.

4.7.4.2 Los subgéneros cómicos

Debido a la gran variedad de opciones que se plantean en muchas investigaciones para clasificar los géneros literarios y dramáticos, debemos elegir los trabajos sobre los que nos basaremos para construir nuestra propuesta. Entre otros aportes, optaremos principalmente por seguir la línea que presentan tres autores: Miguel Medina en *Los Géneros Dramáticos* (2008), un texto que hace un resumen muy bien estructurado alrededor de los géneros exclusivamente dramáticos; y Antonio García y Javier Huerta en *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia* (1992), donde se hace un planteamiento general de la evolución de los géneros hasta casi nuestros días. Creemos que ambas visiones pueden ser herramientas que ayuden bastante para procurar clasificar los textos de nuestro trabajo.

Cuando hablamos de subgénero, y según el *DRAE*, nos referimos a: “Cada uno de los grupos particulares en que se divide un género” (*DRAE*, 2021). A partir de esta definición, entendemos que, en nuestro caso, el género que agrupa y contiene a cada uno de estos “grupos particulares” es la comedia, tomada como uno de los dos grandes elementos de la dualidad clásica en la clasificación de géneros dramáticos: tragedia y comedia. No obstante, antes de buscar las ramas de los subgéneros cómicos, debemos reparar en el *drama satírico* como un género que ya no existe y que se entiende como *intermedio* entre tragedia y comedia:

El drama satírico, por tanto, es un acto de habla movido por una intención que no es exactamente ni de la tragedia ni de la comedia. Quiere ser más bien un contrapunto de la tragedia, por lo que nos muestra la otra faceta inconfesable del ser humano, la faceta antiheroica más elemental y natural, la del sátiro que mora en nosotros, y su propósito es hacerlo aflorar a la superficie y ponerse en contraste humorístico y grotesco con los héroes y el mundo mitológico que alimentaba las heroicas tragedias. (López, 2001, p.139)

Entendemos que el drama satírico, aunque ya no exista, de alguna forma aparece como un género *hermano* de los dos grandes géneros clásicos ya que contiene elementos de ambos y surge al mismo tiempo en la historia. Desde el punto de vista cómico, el drama satírico mantiene varios elementos pertenecientes a la comedia: “En este sentido el drama satírico, al igual que la comedia, pero con procedimientos diferentes, proporcionaba una cierta evasión de la realidad (Melero, 1991, p. 102)”. Además de esta “evasión de la realidad”, el drama satírico solía tener un final feliz, usaba como decía López anteriormente “contrastes humorísticos y grotescos” planteando parodias a varios niveles mediante elementos asociados usualmente a la comedia. Debido a ello, creemos que quizá el drama satírico podría estar más cercano a la comedia y lo

grotesco que a la tragedia; entendiendo además su intención y vocación en el momento de ser representado.

Miguel Medina (2000) hace una clasificación inicial de los géneros *puros* dividiendo entre tragedia, comedia y drama satírico. Este último, lo coloca a la par de la tragedia y comedia en su esquema general como una especie de *género fantasma* que tuvo una presencia destacada en un momento dado, pero que al mismo tiempo tiene influencia en creaciones y propuestas posteriores a la Grecia Clásica. A partir de aquí comienza el árbol de subgéneros que nace desde los dos principales, en el caso de nuestro interés: la comedia, Medina plantea tres grupos de subgéneros:

1. Según su desarrollo; comedia erudita, del arte, de fantasía, de carácter, de costumbres, heroica, alta y baja, de ideas, de intriga, negra, satírica, sentimental, ligera. En este grupo encontramos una serie de subgéneros que encajan más en la tradicional clasificación que solemos encontrar del subgénero cómico.
2. Absurdo: entendido como un género que nace del mestizaje más actual y que pretende “la desarticulación del lenguaje, el rompimiento de sus estructuras convencionales (Medina, 2000, p. 140)”. Entendemos que este apartado también hace referencia a las nuevas formas de entender la comedia que surgen a partir de la ruptura que plantea el teatro del absurdo, apoyado en autores como Mihura, Beckett, Arrabal, o Ionesco que manejan un gran sentido de lo cómico en sus propuestas.
3. Teatro de humor en España: donde podemos diferenciar tres grupos:
 - 3.1 Entremés, comedia de figurón y sainete; entendidos los tres como subgéneros casi puramente españoles.
 - 3.2 Comedia al servicio de la burguesía; astracán comedia de enredo, de salón, de costumbres... donde destacarían los Hermanos Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Alfonso Paso o Alonso Millán.
 - 3.3 Rompimientos; referido a propuestas cómicas que no siguen caminos previamente establecidos, en este apartado aparecen tres autores Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Alonso de Santos como abanderados.

García y Huerta (1992) parten en su clasificación de posiciones diferentes y quizá más prácticas. En su caso la organización de los subgéneros cómicos está estructurada en función de

la forma de presentación que tienen los textos cómicos o sus representaciones. De esta forma tenemos dos grupos diferenciados: comedia cómica y comedia seria.

1. Cuando hablamos de comedia cómica, estamos refiriéndonos a creaciones donde triunfa la “estética de la distorsión y la deformación (...) fundamentada en lo hiperbólico y lo desmesurado” (García y Huerta, 1992, p. 210). Encontramos entonces en este grupo a la comedia burlesca, la farsa, el entremés y el sainete; además de otras formas cómicas especialmente relacionadas con el teatro breve y más popular como la jácara, el paso, la folla, o el escarramán que se emparentan con los anteriores.
2. Al referirnos a comedia seria, hablamos de aquellas dramaturgias que cumplen con una “habilidad constructiva sobre la autenticidad de los personajes y situaciones” (Pérez, 2004, p. 272). Hablamos de la conocida como *pieza bien hecha*, textos dramáticamente más formales y normalmente orientados hacia la comedia burguesa o la comedia dramática. García y Huerta incluyen en este grupo a la comedia costumbrista, la alta comedia, la comedia de intriga y la comedia de carácter.

Partiendo de estas dos grandes clasificaciones de los subgéneros cómicos, Medina (2000) y García y Huerta (1992), que creemos abarcan el tema desde diferentes ángulos y de forma muy amplia, intentaremos clasificar los textos dramáticos que se analicen. Es posible que alguno de los textos elegidos no tenga una cabida directa y exacta en estos grupos que presentamos, en ese caso intentaremos adecuarlo al que más se aproxime según la forma que presente; ya dijimos que los géneros son formas abiertas y en continua evolución, más aún en la comedia que se caracteriza por ser un género consciente de sí mismo que se adapta constantemente a su entorno y a las necesidades de cada situación o momento.

4.7.4.3 El teatro cómico breve

El terreno del teatro cómico breve es especialmente fértil en la dramaturgia escrita en español, por lo que no podemos dejar de tenerlo en cuenta en este trabajo:

Volviendo a Gil Vicente, (...) sus obras contienen y proponen para el futuro del teatro español lo que habían de ser preciosos géneros como: la “sátira social” (...), la comedia propiamente dicha (...); y la farsa, precursora, con los “Pasos” de Lope de Rueda, de los entremeses cervantinos, nada menos, y de los de Quiñones de Benavente; y, con ello, de la línea que pasará por don Ramón de la Cruz y otros saineteros hasta desembocar en el “género chico” desde finales del siglo XIX y, en fin, en el teatro cómico, de base esencialmente costumbrista, sainetesca, del siglo XX español. (Sastre, 2002, p. 340)

Este género de teatro breve que ha ido evolucionando en el tiempo en diversas formas y con variados propósitos, tal y como plantea Sastre en la anterior cita, normalmente tiene una intención cómica. A través de los años hemos visto como estas obras breves coexisten con otras de mayor envergadura e *importancia* literaria, incluso los autores suelen cultivar el género breve junto a otros géneros más estandarizados de forma habitual. Como decía Pedro Salinas, en algunos casos este género aparece como contrapunto o alternativa a las formas dramáticas más clásicas: “obras en las que se polariza una disidencia del cultismo dramático o del gran populismo estilizado” (1970, p, 129). Sobre esto debemos tener en cuenta que también hay teatro breve no cómico brillantemente escrito y de gran alcance, aunque lo usual en la naturaleza de estos textos suele ser la comicidad que siempre los ha acercado a los ambientes más populares y festivos, entroncando con lo expuesto por Bajtín sobre lo carnavalesco gracias al manejo de la burla y el humor grueso como eje argumental de las situaciones propuestas.

Aunque muchos de estos textos se crearon para acompañar salteados entre las pausas de obras de mayor duración y presencia, el género breve también tiene su lugar privilegiado en la historia de la literatura dramática. Sería difícil poder entender su impacto en la producción de algunos autores como Miguel de Cervantes, Ramón de la Cruz, Valle-Inclán, Federico García Lorca, Jacinto Benavente, Rafael Alberti, Sanchís Sinisterra, Paloma Pedrero o Juan Mayorga. Debido a ello, entendemos que es muy difícil desvincular este género del estudio de la literatura dramática ya que siempre ha mantenido una gran presencia, “no solo como corpus de obras y autores, sino también en sus repercusiones en la *alta literatura*” (García y Huerta, 1992, p. 211). Entendemos que también sería un error intentar estudiar la producción dramática de textos *largos* de estos autores anteriormente citados, además de muchos más dramaturgos, dejando de lado las obras inscritas en este género de teatro breve que posiblemente les haya servido de alimento, motivación y campo de experimentación sobre habilidades dramatúrgicas para abordar trabajos de mayor enjundia y tamaño.

El teatro breve sigue siendo actual, quizá ahora en el siglo XXI más que en la segunda mitad del siglo XX, ya que desde hace un par de décadas ha cristalizado en los circuitos teatrales bajo la denominación de *microteatro*:

El futuro del teatro breve, representado en su suma condensación y experimentación por el denominado “microteatro”, parece un hecho evidente, ya que constituye una modalidad que refleja las inquietudes del siglo XXI; una etapa histórica en la que proliferan discursos reducidos, condensados, tal vez para cubrir una demanda, la de una

sociedad amenazada por el tiempo y por el exceso de información. (Orozco, 2006, pp. 33-34)

De alguna forma, esta explosión del *microteatro* surge en noviembre del año 2009 cuando en un local de la calle Ballesta de Madrid, antiguo prostíbulo, se genera el proyecto: “En las 13 habitaciones del burdel se alojaron 13 grupos autónomos e independientes con la consigna de crear una obra teatral de 10-15 minutos para un público de menos de 10 personas por sala sobre un tema común, la prostitución”⁶ (Microteatro, 202, párr. 3). A partir de este primer proyecto, la idea se asentó en Madrid (España) y ha llegado a tener diferentes réplicas y formatos en otras partes del país y del mundo, especialmente en países donde se habla español. Este formato quizá ofrece al espectador una experiencia teatral diferente basándose en la cercanía entre los dos grandes espacios teatrales que Ortega diferenciaba como escenario y sala, además de ser un objeto cultural de rápido consumo, sumado a una posible personalización del hecho teatral en un espacio pequeño y muy limitado. Creemos que posiblemente todo ello encaja en esta nueva era de consumo veloz donde el tiempo se valora de forma muy diferente a épocas anteriores. Por otro lado, no dejan de ser importantes las sucesivas crisis económicas, como la de 2008, añadido a las nuevas necesidades y condiciones presupuestarias de las compañías que se ven avocadas a elencos y producciones mucho más limitadas; aspectos que se ven reflejados en las propuestas dramáticas por parte de los autores.

Cabe comentar que previo a este *boom* del microteatro, los espacios que tenía el teatro breve, además de algunas puestas en escena compuestas por varias obras cortas en cascada, normalmente se circunscribían a convocatorias, muestras, concursos, o dramaturgias de encargo. Sobre este aspecto, esto decía Jesús Campos (2006), en ese momento director de la Asociación de Autores de Teatro (AAT), unos años antes de la llegada del microteatro:

Sea como fuere, el breve es una rara avis para la que la cultura oficial aún no encontró su jaula. Por eso el espectador, cuando asiste a su representación, carece de prejuicios establecidos que le ayuden a ubicarlo y a ubicarse. (Campos, 2006, p.12)

Unos años después de estas palabras de Campos, llegaría el Microteatro y quizá una nueva época de esplendor para el teatro breve, más allá de ser complemento a otros proyectos más grandes o mediante trabajos puntuales, encontrando su hueco en el mercado teatral de una forma bastante digna hasta nuestros días.

⁶ <https://microteatro.es/microteatro/>

En este aspecto destaca en España la labor de dos editoriales que han visibilizado mucho este tipo de obras: en primer lugar las continuas ediciones de teatro y monólogos breves de la AAT, basado en las convocatorias a sus socios; y, en segundo lugar, la revista *Art Teatral* (www.artteatral.com) dirigida por Eduardo Quiles, que desde 1987 hasta 2008 publicó veintitrés números donde se promociona el trabajo de autores contemporáneos, no solo españoles, también de otras nacionalidades, apoyándose en sus textos breves. Cabe apuntar que un año antes de que en Madrid abriera las puertas las salas de Microteatro antes comentadas, la revista *Art Teatral* se dejó de publicar y quizá no pudo hacer parte de ese impulso del gusto y moda por el teatro breve que ha llegado hasta nuestros días. Aunque creemos que previamente su *labor de siembra* y preparación del terreno fue muy importante.

En el caso de Colombia a comienzos de siglo XXI, y refiriéndonos al teatro breve en el periodo que nos interesa, destaca la iniciativa impulsada por el teatro Casa Ensemble. Desde 2013 se programaron diferentes temporadas de microteatro donde los autores, siguiendo el estilo que se había popularizado en España, escribían piezas sobre un tema en común que luego se representaban en los diversos espacios del local para grupos reducidos de espectadores. Esta iniciativa tuvo gran éxito de público durante algunos años, aunque con el paso del tiempo este *furor* fue disipándose para mantenerse en su cartelera con una presencia menor. A partir de esto, otros espacios escénicos en Bogotá y otras ciudades colombianas programaron piezas breves de diferente formato y con variadas puestas en escena, quedando el género como una opción minoritaria entre las opciones teatrales del país. Incluiremos en el estudio alguna obra breve que pueda dar idea de este género en Colombia a principios del siglo XXI, porque además tuvo y sigue teniendo gran importancia como campo de pruebas y experimentación para dramaturgos jóvenes.

4.7.4.4 El monólogo cómico

Al hablar de un género tan rico, variado y prolífico como el monólogo, podemos retrotraernos en la tradición hasta el juglar medieval o el bululú áureo, aunque no es esta la intención final de este trabajo. En nuestro caso, centraremos la atención en el monólogo *dramático* actual, alejándonos en parte de la variante del monologuista de *stand up*, y aplicado a textos con vocación teatral.

No obstante, y para aclarar el concepto, buscando la definición de monólogo en el *DRAE*, encontramos dos definiciones posibles: “1.m. soliloquio. 2.m. Obra dramática en la que habla un solo personaje” (*DRAE*, 2021). Desde el diccionario el concepto apunta en primer lugar hacia el soliloquio, planteado como una “reflexión interior (...) parlamento que hace un personaje aislado de los demás y fingiendo que habla para sí mismo” (*DRAE*, 2021); y en segundo lugar directa hacia lo dramático entendido como una puesta en escena completa con un solo personaje, en este caso se acerca a lo que, en muchos lugares, especialmente en países latinoamericanos, se conoce como espectáculo *unipersonal*.

Pavis, en el *Diccionario del Teatro*, hace referencia al monólogo de una forma muy directa: “El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo” (Pavis, 2011, p.297). Con esta definición, Pavis se acerca más a lo que entendemos por soliloquio dejando fuera otras posibles consideraciones del monólogo. Para él, el monólogo es anti-dramático debido a que “se le reprocha, además, su carácter estático, incluso aburrido, su inverosimilitud: puesto que se supone que un hombre solo no habla en voz alta (...) el monólogo revela la artificialidad teatral y las convenciones del juego” (Pavis, 2011, p. 297). Más adelante expone una tipología de monólogos según la función y según la forma literaria en el que nuestros textos de estudio estarían encuadrados dentro la segunda posibilidad en el apartado de obra como monólogo, referida a una representación completa. Creemos que la opción que da Pavis sobre el monólogo es un poco limitada frente a la gran variedad de posibilidades actuales que podemos manejar al hablar de monólogo.

Respecto a la diferencia entre soliloquio y monólogo, recuperamos estas líneas de Manuel Vieites que creemos añaden un punto de vista clarificador sobre el tema:

Se suele hablar de soliloquio cuando el personaje habla solo, pero está o estará acompañado, y de monólogo cuando solo habla un personaje, que es el único protagonista de la acción, sea en una pieza completa sea en una escena de la misma. (2008, p. 94)

En este caso encontramos la diferencia en la participación o no de otros personajes en el desarrollo de la acción que plantea el personaje principal. Para completar la idea, un poco más adelante, Vieites dice que el monólogo se diferencia del diálogo “a partir de ese principio de concurrencia o no concurrencia de otros personajes”. (2008, p. 94)

Esta aclaración, sobre la presencia o no de otros participantes, nos sirve para enlazar el tema con el siguiente aspecto que trataremos teniendo en cuenta lo planteado por Sanchis

Sinisterra, “en el contexto teatral, toda emisión verbal instaure automáticamente la figura de un receptor” (Sanchis, 2010, p. 5). Esta frase apunta a la existencia de una direccionalidad en el discurso por parte del personaje que monologa y que Sanchis lo identifica como *locutor*, y que siempre se cumple dependiendo de la situación o intención que tenga el locutor al presentar su monólogo. De esta forma, se clasifican los monólogos en tres modalidades:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al público. (Sanchis, 2010, p. 5)

Creemos que esta propuesta de Sanchis Sinisterra, que más adelante completaremos, puede ser muy interesante a la hora de analizar un monólogo y, por extensión, para aplicar a nuestro trabajo. En las tres posibilidades que se plantean podemos encajar la práctica totalidad de los tipos de monólogos existentes. Si bien es cierto que, como se decía al comienzo, el hecho teatral lleva consigo la existencia *de facto* de uno o varios receptores, esta clasificación abre las puertas también a monólogos no estrictamente teatrales: *stand up*, variedades, cuentería..., que pueden encontrar también su hueco en esta clasificación. Creemos que lo interesante de esta propuesta es que parte de un dramaturgo reputado que plasma su visión del monólogo basándose en su experiencia, en su formación académica y en su trabajo docente e investigador. Incluso, podríamos añadir que también sirve para orientar al dramaturgo más novel respecto a los tipos de monólogo que puede lanzarse a escribir como una especie de guía elemental. Basta recordar lo que comentaba del guionista Syd Field, “lo más difícil de escribir es saber qué escribir” (Field, 1995, p. 12), y en este caso el dramaturgo que consulte este cuadro puede elegir a *quien* le quiere escribir el monólogo, aspecto este que de principio clarifica bastante el trabajo y marca un primer camino a seguir. De esta forma, la clasificación completa de monólogos que propone Sanchis, que nombra como *Modalidades discursivas del monologo*, sería esta:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo:
 - a) en primera persona gramatical (yo integrado),
 - b) en segunda persona gramatical (yo escindido),
 - c) en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple).
- II. El Locutor interpela a otro sujeto:
 - a) presente en escena,
 - b) ausente de escena:
 - en la extraescena contigua (interpelación inmediata)
 - en la extraescena remota (interpelación mediata),
 - c) presente en escena, ausente para el Locutor:
 - en otro espacio real,
 - en una dimensión virtual,

- d) ausente de escena, presente para el Locutor,
 - e) tú múltiple.
- III. El Locutor interpela al Público:
- a) como audiencia indeterminada,
 - b) como público real del teatro,
 - c) como audiencia ficcionalizada (Sanchis, 2010, p. 17).

También, en el momento de analizar el monólogo, debemos definir frente a qué tipo de monólogo nos enfrentamos: un monólogo *dramático* pensado desde parámetros más teatrales, o un monólogo más cercano al *stand up* u otro tipo de espectáculos. Normalmente se manejan varias diferencias entre ambos modelos de monólogo que encontramos bastante problemáticas por su ambigüedad en muchos casos. Hemos decidido elaborar una simple tabla que confronte las características principales de estas dos tipologías de monólogo para aclarar su naturaleza, aunque, como ya hemos dicho, todas estas posibles diferencias son discutibles dependiendo de un sinnúmero de situaciones y variaciones escénicas.

Tabla 3

Posibles diferencias entre monólogo teatral y monólogo de stand up

Monólogo teatral	Monólogo de <i>stand up</i>
Hay un personaje dramático	No aparece un personaje (a priori)
El personaje vive un conflicto(s)	Se plantea una actitud frente al conflicto
Situación y lenguaje teatral en escena	Situación de narración oral escénica
Puede o no haber cuarta pared	Se rompe la cuarta pared
Puede haber varios receptores al monólogo	El receptor principal es el público
El actor puede o no escribir el texto	El cómico suele (debería) escribir sus textos
Posibilidad de diferentes formatos	El formato suele ser similar siempre
Herramientas actorales más integrales	Apoyo principal en el lenguaje y gestualidad
El público no siempre participa	Conexión continua con el público
Objetivos variados según temática	Objetivo principal es hacer reír o entretener

Respecto a la tabla anterior, queremos destacar el primer punto comentado cuando hablamos de personaje, ya que normalmente es uno de los aspectos que de forma repetida se plantean como posible diferencia de base sin considerar otras posibilidades. En el monólogo

teatral, al hablar de personaje, nos referimos a una interpretación e incorporación del mismo por parte del actor de forma *clásica*; en cambio, en el *stand up*, el cómico o comediante no suele presentar un personaje como tal, aunque decimos “suele” porque se dan casos de comediantes que sí incorporan personajes como mecanismo dramático para transmitir sus textos. Nos encontramos en España el caso de Esther Gimeno con su personaje “la Jenny”, una habitante de un barrio del extrarradio de Madrid, que ya tiene su propia serie en YouTube; o con Lalo Tenorio, que en sus espectáculos se convierte en “el Rafi”, también un personaje perteneciente a un barrio madrileño. En ambos casos encontramos una cierta marginalidad en ellos, tanto para “la Jenny” como para “el Rafi”, personajes que quizá recogen gran parte de la tradición cómica popular vinculada a las clases bajas, pero adaptada a las realidades de hoy en día. Otro ejemplo en España sería Litos Fernández con su personaje “la toalla de playa”, en este caso el personaje es un objeto humanizado que también tiene una personalidad cercana a lo canallesco y folclórico. Algunos ejemplos de comediantes internacionales que usan el recurso de un personaje externo pueden ser David Earl, con su alter ego “Brian Gittins”, un tipo desorganizado y desastroso que suele hacer comentarios desagradables, ya ha aparecido en series como *After Life* (Gervais, 2019); Natalie Palamides, presentando a “Nate”, un clásico *machote* estadounidense que es vehículo para hablar del amor, la sexualidad y el consentimiento; o Bridget Christie que aparece en sus *shows* vestida de una hormiga que se siente discriminada en los escenarios. Todos ellos suelen ser personajes con una serie de características y peculiaridades muy marcadas en su presentación que ayudan al comediante para apoyar y trasladar sus chistes o situaciones graciosas que de otra forma sería mucho más difícil de plantear.

No obstante, sigue siendo complejo asegurar, tal y como anteriormente lo hicimos, de una forma definitiva que en el monólogo de *stand up* habitual y a través del comediante no aparezca un *personaje*. Según la cómica Esther Gimeno: “debes encontrar tu personaje, una versión sublimada y mejorada de ti mismo para atreverte a estar frente al público y lanzar tu mensaje” (E. Gimeno, comunicación personal, 21 de mayo de 2021). Podemos entender que el cómico de *stand up* crea un personaje que le ayuda a transmitir su texto frente al público que, sin ser él mismo, sí mantiene muchas características de su propia personalidad, aunque no lo entendamos como un personaje teatral al uso. En este caso podríamos hablar del cómico español Ignatius Farray, que representa un buen ejemplo de evolución como comediante que se ha desligado progresivamente de este rol para llegar a otras formas de personaje.

Sobre las demás diferencias planteadas anteriormente en la tabla comparativa, se hace alusión a la forma de presentar el espectáculo; la conexión con el público y la ruptura o no de la cuarta pared, que en el *stand up* es continuado y casi necesario; la escritura de los textos base, en el monólogo teatral suele aparecer un dramaturgo aunque en el caso del monólogo de *stand up* es casi obligado que el comediante sea el creador de sus textos; las herramientas actorales usadas, más amplias en el monólogo teatral frente a la gran importancia del lenguaje y la gestualidad en el *stand up*; la multitud de receptores del monólogo teatral según decía Sanchis Sinisterra, frente a la direccionalidad casi única del *stand up* hacia el público; la existencia del clásico conflicto en el monólogo teatral, frente a una llamada *actitud* del comediante alrededor de las situaciones que plantea en su presentación; y finalmente hacemos énfasis en el objetivo último del monólogo, en el caso del teatro las temáticas e intenciones del texto dramático son variadas y buscan llegar al público de diferentes formas provocando sensaciones distintas, en cambio, el monólogo de *stand up* busca básicamente hacer reír y que el público se entretenga.

Incluimos en este apartado una necesaria alusión a una de las más grandes semejanzas fundamentales de estos dos tipos de monólogo: el enfrentamiento del monologuista con el público en soledad; un trabajo actoral exigente y muy complejo tanto desde el ángulo artístico como emocional. Este aspecto lo expresa poéticamente muy bien el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra: “Mirar al público como al toro. Bajar el capote, arrojar la espada. Terminar la faena entre los cuernos de la bestia. La carcajada final debe hacer llorar a la concurrencia” (De la Parra, 2010, p.21).

Finalmente, y haciendo alusión a Colombia, destacamos en este apartado a dos comediantes que, siendo muy diferentes entre sí, comparten orígenes: Primo Rojas y Gonzalo Valderrama. El *stand up* en Colombia es una disciplina muy reciente que en un principio se nutrió de narradores y cuenteros que se orientaron hacia la comedia, como el caso de los dos presentados, aunque en la actualidad ya existe una nueva generación que no han pasado por esa experiencia: “el *stand up* en Colombia tiene menos de veinte años, los que empezamos salimos de los grupos de cuentería que surgieron en algunas universidades, después de nosotros se unió más gente que ya no era cuentero” (G. Valderrama, comunicación personal, 12 de septiembre de 2019). El caso de Valderrama es peculiar porque, sin haber conseguido una gran presencia mediática entre el gran público, sí tiene mucha aceptación como maestro de otros monologuistas y, de alguna forma, *líder* del movimiento *stand up* en el país.

En este trabajo analizaremos dos monólogos teatrales: *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado, 2003), y *Las Botas del Tío Manuel* (Primo Rojas, 2002), que presenta un estilo a caballo entre el teatro y el *stand up* a través de un personaje “versión sublimada y mejorada de ti mismo”, según decía Esther Gimeno, que especialmente Rojas suele encarnar en sus monólogos.

4.7.5 Estilo y tipo de comedia

En este apartado definiremos estos dos conceptos: *estilo cómico* y *tipo de comedia*. Se presentan juntos ya que entendemos que existe una gran relación entre ellos. El estilo cómico del autor suele ir ligado al tipo de comedia que elabore, y viceversa: el tipo de comedia suele condicionar el estilo que usa el autor. Cuando hablamos de estilo no acercamos a la *personalidad creativa* del autor y sus intereses, y al hablar de tipo de comedia nos referimos usualmente a la *forma* que adopta dicha creación.

Cuando hablamos anteriormente de estilo, decíamos que era un término asociado al autor, a sus gustos, preferencias e intereses. Como decía Rush, el estilo mostraba el punto de vista del autor y la forma que tenía de ver el mundo, o “how the world itself is actually constituted” (Rush, 2005, p. 183). Recordamos también que para Lázaro Carreter y Correa, el estilo es “el conjunto de rasgos que caracterizan un género, una obra, a un escritor o una época” (Lázaro y Correa, 2017, p. 78). Por lo tanto, cuando tratamos el estilo cómico de un autor, nos podremos referir a las características propias de las formas y estrategias cómicas que maneja dicho autor en sus textos. De esta forma podemos diferenciar claramente en España el estilo cómico de Miguel Mihura frente al de Jardiel Poncela, siendo autores coetáneos; o de forma más reciente el estilo de Jordi Galcerán frente al de Álvaro Tato o Juan Carlos Rubio.

No obstante, también podemos incluir en el capítulo de estilo cómico las características de un grupo de autores, de un medio en concreto o de un formato en particular. Si por ejemplo tomamos la revista cómica *El Jueves*, estamos ante un grupo de creadores que mantienen desde el año 1977 un estilo similar en sus publicaciones asociado a un medio; así lo definía Joan Ferrús, director de la versión digital de la revista: “Tocamos más política que costumbrismo. Nos dedicamos a canalizar la rabia de la gente originada por el momento político que vivimos” (Cotrina, 2017, párr. 9). En otro caso, al observar las representaciones de los comediantes de *stand up*, podemos encontrar un estilo que está claramente unido a este formato escénico; sobre este punto recordamos lo comentado sobre el monólogo cómico donde exponíamos las

características propias de este tipo de comedia. Indagando en las tecnologías actuales, también podemos encontrar estilos cómicos propios asociados a los grupos de Facebook, Twitter, Whatsapp o Telegram. Los participantes de estos grupos *acomodan* sus formas cómicas a las necesidades y temáticas del grupo para que sus aportes sean aceptados dentro de este pequeño universo en el que interactúan para no ser excluidos y reforzar su sentimiento de inclusión:

Se evidencia el dinamismo que adquiere el proceso de la socialización a través del impacto de las tecnologías de la información y comunicación (...). Se modifican, así, las maneras de proceder y relacionarse, los elementos considerados necesarios para la inclusión/exclusión de las personas, los códigos empleados para la comunicación y el propio sentimiento de identidad y/o pertenencia. (en Fuentes et al., 2017, p. 167)

Al igual que sucede con los participantes de estos grupos en redes sociales, podemos extender estos usos y comportamientos a grupos de creadores o de formatos, según se comentó anteriormente, donde sus participantes deben reforzar de forma continua su pertenencia a ese grupo o colectivo. Cabe aclarar que la pertenencia de un autor cómico a un grupo o su participación en un formato artístico concreto no impide que pueda manejar un amplio abanico de estilos y formas que se ajusten según las necesidades o el contexto en el que el creador se mueve. En este caso podríamos poner el ejemplo de Paco Mir, integrante del grupo *Tricycle*, quien cultiva un tipo de humor gestual y mímico; y que al mismo tiempo es autor teatral de obras como *No es tan fácil* (2002), o *¿Conoces a Prosinecky?* (2004), donde su estilo cómico es muy diferente a lo que habitualmente presenta con el grupo *Tricycle*.

El tipo de comedia en muchos casos aparece asociado al estilo del cómico y del dramaturgo cómico, siendo a veces difícil desligarlo de los aspectos personales del creador. Por otro lado, también podemos encontrar tipos de comedia que se solapan con los subgéneros cómicos y provocan cierta confusión para encontrar una denominación diferencial; por ejemplo, podemos encontrar un tipo de comedia costumbrista y por otro lado un subgénero cómico llamado comedia costumbrista. Normalmente, cuando se habla de tipos de comedia, popularmente se suele tender a crear una dualidad que lo engloba todo de una forma simple y general: comedia blanca y comedia negra, comedia inteligente y comedia simple, o alta comedia y baja comedia:

Muchas estéticas consideran que existen dos comicidades: una de orden superior (fina) y otra de orden inferior (grosera, baja), pero no definen con precisión en qué consisten cada una. Si siguiéramos esta clasificación, las obras de los grandes clásicos, de Aristófanes a Shakespeare y Gogol, serían de comicidad baja o vulgar. (en Flores de Franco et al., 2009, p. 132)

Si volvemos la mirada a la clasificación de géneros y subgéneros cómicos que expusimos anteriormente, nos encontramos con diversas opciones, tanto para textos largos y breves, que pueden servir para identificar el texto cómico desde el ángulo de las formas dramatúrgicas y estructura usada por el autor para componer el texto. Por otro lado, si nos inclinamos más hacia la búsqueda del estilo cómico del autor, debemos identificar las características propias que se ven reflejadas en su obra; para este caso sería importante conocer otros textos del dramaturgo más allá del que queramos analizar como principal.

Al hablar de autores cómicos colombianos, debemos tener en cuenta varios factores que ya se comentaron al tocar el contexto del país y que de alguna forma pueden conformar ese estilo cómico que podríamos identificar entre los textos elegidos; especialmente en estos primeros años del siglo XXI, donde la situación política del país ha sido muy inestable y ha estado muy presente en el imaginario de los creadores del país.

4.7.6 Recursos cómicos

En este apartado del proceso de análisis procuraremos reconocer todas aquellas herramientas dramatúrgicas que los autores usan para provocar la sonrisa o la hilaridad más acentuada en el espectador. Según el *DRAE*, en la definición de *recurso* aparecen varias opciones, de las que la segunda de ellas es la que más se ajusta a nuestra intención: “Medio de cualquier clase que, en caso de necesidad, sirve para conseguir lo que se pretende” (*DRAE*, 2021). Según ello, el *recurso cómico* “sirve para conseguir lo que se pretende”, en este caso el autor *pretende* provocar la comicidad en el auditorio y usa el recurso cómico como vehículo fundamental para ello.

Dentro de ese gran océano de los recursos cómicos que aparecen por doquier y están en continua evolución y creación, debemos irremediablemente tomar partido para avanzar en el trabajo:

Establecer fronteras en el vasto territorio de la comicidad no resulta tarea simple porque el humor es díscolo y se rebela; no se deja someter al rígido corsé de una definición. Decía Jardiel Poncela que intentar definir el humor es como pretender pinchar una mariposa con un poste de telégrafo. (Iglesias, 2000, 439)

Esperemos que nuestra labor sea un poco más sencilla que lo planteado por Jardiel Poncela y nos permita colocar nuestra *frontera* de una forma válida para realizar el análisis de textos dramáticos. Y ya que la definición que elegimos de *recurso* en el *DRAE* comienza diciendo:

“Medio de cualquier clase”; en nuestro caso, organizaremos estas clases en dos categorías fundamentales:

- A) Recursos cómicos no lingüísticos.
- B) Recursos cómicos lingüísticos.

Para ello también seguimos en parte la diferenciación que planteó Henry Bergson en el capítulo II de *La Risa* (1900), titulándolo *Lo cómico de situación y lo cómico verbal*, donde ya se crean estos dos grandes conjuntos que nos guiarán en la labor. Esa será nuestra *frontera* para clasificar de alguna forma válida los recursos cómicos. Estos dos grupos nos ayudarán a organizar un gran número de herramientas que puede usar un dramaturgo para provocar la comicidad en sus textos dramáticos.

4.7.6.1 Recursos cómicos no lingüísticos

Al hablar de recursos cómicos no lingüísticos en nuestro trabajo, estamos refiriéndonos a todas aquellas herramientas usadas por el dramaturgo para provocar comicidad que no aparecen directamente en los diálogos de los personajes y que se verán reflejadas en su estructura, en las situaciones planteadas, o en las acciones que se presentan. Si miramos al texto, muchos de estos recursos se identifican en las acotaciones directas de la obra donde el autor *explica* lo que se debe plantear en escena. Esta labor puede ser ardua ya que los diferentes elementos, posibilidades o tendencias estilísticas pueden ser muy numerosos y muy específicos, por los que nombraremos los que consideramos más importantes y que pueden tener cabida en la mayoría de los textos cómicos.

Incluso antes de entrar a revisar el texto dramático como tal, podemos encontrar varios recursos cómicos en la estructura del texto dramático y desde el ante-texto del que hablaba De Toro (1992). En este caso podemos hablar en primer lugar de la *premisa cómica*. “La premisa cómica es el abismo que se abre entre la realidad cómica y la realidad de verdad” (Vorhaus, 2017, 45). Anteriormente, cuando hablamos del tema, tratamos la situación previa y el incidente desencadenante, y la premisa cómica se acerca a este tipo de elementos que definen situación original de partida del texto. Siguiendo lo dicho por Vorhaus, cuanto más se aleje la premisa cómica de “la realidad de verdad” mejor será su función cómica. En muchos casos se plantea con la pregunta “qué pasaría si...”, similar al “si mágico” actoral, y actúa como organizador previo de lo que el autor pretende escribir, por lo que podríamos considerarlo como una especie de

protorecurso cómico. Por ejemplo: ¿Qué pasaría si alguien se despertase continuamente en el mismo día? Esta sería la premisa cómica de la famosa película *Groundhog day* (Harold Ramis, 1993); *Atrapado en el tiempo*, en España. Otro caso sería pensar en la situación de inicio del paso *La generosa paliza*, de Lope de Rueda, donde en las primeras líneas el mismo *Dalagón* dice que alguien se ha comido una libra de turrónes de Alicante que tenía guardadas; a partir de aquí, la búsqueda del responsable nos lleva a una constante y creciente situación risible. Como podemos ver, si la premisa cómica es buena e interesante se pueden abrir un sinnúmero de opciones posteriores para la escritura que definen la orientación del texto cómico.

Un elemento que, ya siendo parte identificativa del texto dramático, también podemos considerarlo un recurso cómico es el título. Las funciones del título son variadas y suelen apuntar hacia un elemento referencial previo a la lectura, “el título anticipa en forma sumamente condensada uno, varios o el conjunto de los elementos constitutivos del mundo ficcional sobre el cual versa el relato” (Eberenz, 1988, p. 245). Aunque también el título cumple una función posterior a la lectura del texto dramático, o de la puesta en escena: el título es el principal elemento referente de la obra leída, o disfrutada en el teatro, y se convierte en el principal vehículo que lleva las ideas del autor de una forma condensada y directa: “Los títulos de libros y similares, aunque sean frases que puedan utilizarse en la comunicación coloquial, se convierten en significantes del significado conjunto del texto que anuncian o evocan” (De la Fuente, 1997, p. 199). Existen títulos que a priori pueden definir su intención cómica desde el primer momento como *El enfermo imaginario*, de Molière, o *Tres sombreros de copa* (1947), de Miguel Mihura. Otros títulos que son más elaborados y directos subrayan claramente su comicidad desde su primera lectura como *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, o la película *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980), de Pedro Almodóvar. De esta forma, cuando más adelante alguien nombre o escriba estos títulos, automáticamente se evocarán las características cómicas de la mismas; por lo que entendemos que el título es para el dramaturgo uno de los recursos cómicos primigenios de su trabajo.

Lavandier, en *La Dramaturgia, los mecanismos del relato* (2003), plantea otro elemento que también podríamos incluir como recurso no lingüístico, especialmente en la comedia: los obstáculos, entendido como el impedimento que encuentra el personaje para conseguir su objetivo y sobre el que dice: “No solo el obstáculo es igual de necesario que el objetivo, sino que su naturaleza está estrechamente vinculada a la obra” (p. 79). Más adelante presenta una

clasificación de posibles obstáculos específicos para la comedia dividida entre internos y externos:

Ahora bien, la comedia, no distingue entre obstáculo interno y obstáculo externo. En primer lugar, parece que el espectador acepta mejor los obstáculos externos cuando son tratados desde el ángulo cómico. Como si sólo merecieran mofa y burla. (...) La desgracia es el tipo de obstáculo externo que funciona bien en la comedia. (Lavandier, 2003, pp. 87-88)

Es sabido que cuanto más fuerte sea el obstáculo que se le presenta al personaje, más interesante y atractivo será seguir la superación del mismo para el lector y para el espectador. En el caso de la desgracia, estamos ante un obstáculo que puede llegar desde diferentes ángulos: desde el propio interior del personaje, desde su entorno familiar e inmediato, o desde el contexto en el que se mueve. Aunque, como dice Lavandier, “la comedia no distingue entre obstáculo interno y externo”, por lo que debemos entender que la mayoría de los obstáculos que enfrentan los personajes cómicos nacen de una mezcla de todos estos factores para presentarse de una forma directa y abierta en los textos dramáticos, y posteriormente sobre el escenario.

Asimismo, Hernán Gene plantea tres tipos de obstáculos referidos al personaje clown, aunque también pueden servir para definir muchas de las situaciones de varios personajes cómicos:

- a) *Físicos*: el personaje sube en ascensor y éste se detiene entre dos plantas.
 - b) *Internos o psicológicos*: quiere pedir una subida de sueldo, pero le tiene miedo a su jefe.
 - c) *Metafísicos*: se dispone a hacer la colada y la lavadora comienza a flotar en el aire.
- También puede haber una combinación de varios de este tipo de obstáculos, por ejemplo, internos y externos: el que la lavadora flote en el aire desencadena los más ocultos miedos del personaje (Gene, 2015, p. 25).

Podemos definir estas diversas opciones de obstáculos como un recurso cómico que coloca al personaje en un estado que le lleva prácticamente a mostrar su incapacidad frente al reto que se le presenta, e incluso cierta inestabilidad emocional, que finalmente nos llevará a mostrar los esfuerzos que debe realizar el personaje para superar esta prueba.

Revisando *La risa* (1900), de Henry Bergson, podemos ver variados recursos que el autor nombra como procedimientos. Entre ellos se presentan los referidos hacia aspectos lingüísticos, y los referidos a elementos no lingüísticos o de situación; de hecho, en muchos casos en la explicación se mezclan ambos puntos de vista en medio de diversos ejemplos. En este momento del estudio, extraeremos los que creemos más encajan para este capítulo:

1. El diablillo de resorte. Bergson plantea que en muchas situaciones cómicas el elemento fundamental es la repetición, que más adelante trataremos: “Viene a ser el conflicto entre dos terquedades: una de ellas, puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos una diversión” (Bergson, 1985, p. 31). Además de la repetición de una expresión o palabra, en este caso nos referimos a la repetición machacona de un gesto o acción de la que se extrae una consecuencia normalmente graciosa: “Nueva reincidencia y nuevo castigo” (Ibid.). Pero Bergson también nos dice que, en ese resorte, existe una especie de resorte moral que empuja al personaje a realizar esa acción, por lo que su origen no solo es físico. Ejemplo de este tipo de situaciones lo encontramos en un sketch emitido en el programa *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969), titulado *The man who is rude and polite*, en el que vemos a un personaje que se esfuerza por ser amable y educado, pero algo en su interior le empuja a romper ese estado profiriendo insultos y gritos acompañados de diferentes gestos y acciones.
2. El fantoche de hilos. En este caso tendríamos a uno o varios personajes que se mueven en escena de una parte a otra atraídos por dos fuerzas diferenciadas que lo manejan según sus objetivos: “Así ocurre cuando un personaje oscila entre dos partidos opuestos, que le atraen alternativamente, (...) se necesita, por lo menos, un actor que mueva hilos” (Bergson, 1985, p. 34). Para este caso, un buen ejemplo es el paso *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, en el momento en que Águeda, la madre, y Toruvio, el padre, mantienen a su hija Mencigüela en una tensión entre ambos sobre el precio al que debe vender el celemín de aceitunas; esta tensión, además de verbal, se puede visualizar físicamente en escena con las idas y venidas de Mencigüela entre el padre y la madre.
3. La bola de nieve. La situación cómica se va haciendo cada vez más grande y se van uniendo cada vez más elementos hasta llegar a un resultado final que estalla como una bomba, y así “Lo que nos hace reír es algo que puede manifestarse en ciertos casos por medio de esta desproporción, es decir, el singular artificio mecánico que se transparenta a través de la serie de efectos y de causas” (Bergson, 1985, p. 35). En este apartado Bergson habla de combinaciones variadas similares a juegos infantiles: fichas de dominó humanas, escenas similares a un castillo de naipes humano que pueden caer en cualquier momento, un tropiezo que provoca muchas más consecuencias. Podemos recordar como ejemplo aquí la genial escena del camarote en la película de los Hermanos Marx *A night at the opera* (Sam Wood, 1935). En teatro este recurso también se refleja en el cúmulo

creciente de problemas que viven los personajes de *Un sombrero de paja de Italia* (1851), de Eugène Labiche y Marc-Michel.

4. La repetición: antes dijimos que la repetición era un recurso fundamental para Bergson como parte del diablillo de resorte, aquí nos referimos a una situación o acción completa que aparece una y otra vez, pues “No se trata, como hace un instante, de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se producen en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida” (Bergson, 1985, p. 36). Hay muchos ejemplos de acciones o personajes que aparecen en obra de teatro o películas de forma repetitiva, uno de ellos lo vemos en la película *There’s something about Mary* (Bobby y Peter Farrelly, 1998), en el que al finalizar cada escena aparece en pantalla un grupo de músicos tocando diferentes canciones y con diferente vestuario a lo largo de la película. En teatro encontramos en *Esperando a Godot* (Samuel Beckett, 1952) diferentes momentos donde Vladimir y Estragón realizan una y otra vez las mismas acciones, incluso repitiendo los textos.
5. La inversión. Bergson nos habla de presentar a un personaje en una situación contraria a lo que podríamos esperar de él: “Imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación, y solo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica” (1985, p. 38). En este caso podemos partir no solo de invertir una situación previa, también podemos presentar a un personaje caracterizado de su contrario de forma tosca para que se note su naturaleza y ese choque provoque gracia: un hombre vestido de mujer y viceversa, una persona bajita en un equipo de baloncesto o un bombero corriendo en llamas. Como ejemplo de este recurso, podemos hablar de varias obras de Shakespeare donde aparecen personajes travestidos: Porcia en *El mercader de Venecia*, Rosalind en *Como gustéis* o Viola en *Noche de Reyes*. Por otro lado, en cine traemos de ejemplo la película *Little man* (Ivory Wayans, 2006), que se basa en el hecho de presentar a un hombre adulto como un niño de cuna y las situaciones que de esto se derivan.

Lavandier (2003, pp. 333-334) habla de la *técnica de la comedia* dando una serie de consejos que expondremos aquí también como posibles recursos que el dramaturgo puede introducir en su texto.

1. *Burlarse de los personajes*: no se debe tomar demasiado en serio a los personajes y encasillarlos demasiado. Es necesario burlarse de uno mismo para poder burlarse de sus personajes.
2. *Escenificar el fracaso*: todo debe especialmente complicado para el personaje, los obstáculos deben ser prácticamente imposibles de salvar.
3. *Los personajes deben estar convencidos*: la duda interna no puede existir demasiado ya que aclararía ese horizonte cómico que se presenta.
4. *Exagerar y crear desfases*: hay que mantener la perspectiva cómica del espectador y evitar que sea consciente de la situación *real* del personaje.
5. *Instalar una o más ironías dramáticas*: similar a la anterior ya que buscamos mantener al espectador en un estado continuo de tensión dramática.
6. *Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación*: mezclar comedia de situación con personaje cómicos para evitar un tipo de comedia excluyente o demasiado centrada en un elemento.
7. *Utilizarlo todo o milking*: cuando hablamos de *milking* (ordeñar) nos referimos a las situaciones donde se aprovechan y explotan todos los recursos posibles: personajes, decorado, situación, atrezzo, maquillaje, etc.
8. *Mimar al niño libre*: el niño interior sinvergüenza y descarado que guía al autor cómico se dirige al niño interior sinvergüenza y descarado del espectador, pues si se pierde esa relación se puede perder cierta libertad creativa.

John Vorhaus, en *Como orquestar una comedia* (2017, pp. 81-94), presenta una serie de recursos cómicos que, aunque algunos sí tengan relación con lo lingüístico, los añadiremos ya que dependiendo de cómo se quieran usar podrían entenderse como recursos de acción o situación. Extraeremos de diferentes partes del texto esta enumeración brevemente comentada para crear nuestro propio esquema.

1. *La promesa del título*. Ya hablamos anteriormente de la importancia del título, pero aquí nos referimos a la evocación que ese título cómico provoca en el espectador. Por ejemplo, el monólogo de Primo Rojas, actor y escritor colombiano, titulado *De cómo un pobre entierra a la mamá* (2013), quizá nos coloca previamente a leer o ver la obra en una

predisposición cómica ante lo que más adelante descubriremos. También puede suceder lo mismo frente al título *Los ladrones somos gente honrada* (Jardiel Poncela, 1941), que predispone al espectador sobre un tipo de obra cómica.

2. *Choque de contextos*. Según Vorhaus: “los choques de contexto funcionan trasladando algo del sitio en el que encaja a otro en el que no encaja” (2017, p. 83). Normalmente nos referimos a uno o varios personajes, pero también podemos incluir la situación, el espacio, tiempo, la forma de interactuar de los personajes, etc. En la obra de Jean Poiret, *La cage aux folles* (1973), nos encontramos a dos homosexuales mayores que dirigen un club nocturno y deben organizar la boda de su hijo junto a una familia ultraconservadora y homófoba; un choque de contextos muy claro. Recordemos también la obra *Maribel y la extraña familia* (Miguel Mihura, 1959) donde ya desde el título se presenta ese choque de contextos.
3. *Respuesta salvajemente inadecuada*. Aunque es un recurso que nace de una variación del choque de contextos, estamos ante una forma que puede ser llevada desde lo lingüístico o desde lo físico: “Elije una situación y pregúntate cuál sería la respuesta lógica ante ella. Entonces busca lo opuesto a esa respuesta” (Vorhaus, 2017, p. 85). Este recurso se acerca más a un tipo de comedia física y visual de personaje clownesco que exagera más de lo considerado normal sus reacciones. Encontramos este tipo de reacciones en personajes de comedia de carácter del Siglo de Oro, como lo son los de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón; o en *El lindo Don Diego* de Agustín Moreto. Más reciente, en el cine clásico, recordamos a Harpo Marx casi obligando a Chico a sujetar su pierna en una escena de *Animal Crackers* (Víctor Heerman, 1930), o en diversos momentos de la obra *La venganza de Don Mendo* (Muñoz Seca, 1918).
4. *La ley de los opuestos cómicos*. Si tenemos un personaje cómico le debemos colocar cerca de otro lo más lejano de carácter posible al primero: “Otra forma de encontrar el opuesto de tu personaje cómico consiste en preguntarte: ¿Quién le podría hacer pasar a esta persona el peor rato de su vida?” (Vorhaus, 2017, p. 88). Quizá uno de los mejores ejemplos, y donde se explota este recurso hasta la saciedad, es la obra de Neil Simon *La extraña pareja* (1965), donde un hombre pulcro y ordenado debe vivir con otro totalmente desorganizado.

En los dos siguientes casos, Vorhaus se refiere más a recursos de forma y estilísticos en la actuación que debería usar el humorista para provocar la risa. No obstante, también los incluimos porque entendemos que desde el trabajo del dramaturgo se pueden definir desde el texto para su aplicación posterior.

5. *Tensión y liberación.* La situación cómica, el gag, o el chiste, deben provocar una cierta tensión que al cerrar genera una liberación cómica, pues “Todo se resume en que, para hacer que un chiste sea gracioso, debemos retrasar su golpe de gracia; para que una situación resulte graciosa debemos crear circunstancias difíciles” (Vorhaus, 2017, p. 90). Todos estos elementos junto al “golpe de gracia” final, deben ser medidos y manejar un ritmo dramático muy concreto para conseguir el efecto deseado. Un buen ejemplo de este tipo de ritmo cómico serían las obras de David Mamet, especialmente *American Buffalo* (1975), donde el personaje de Teach⁷ esta continuamente jugando con ese ritmo de diálogo que define el ritmo de la propia obra.
6. *Decir una verdad o una mentira con efecto cómico.* En ambos casos el “efecto cómico” se encuentra en el golpe de gracia final que resulta ser la verdad o la mentira. Por ejemplo: “El presidente Rajoy era un tipo muy claro en sus intervenciones”; o del lado contrario: “Soy tan feo que solo se fijaría en mí alguien que me entienda y sepa ser como yo: tú misma”. También podemos aplicar este recurso de forma visual a la gestualidad que desarrolla un personaje para afrontar esa verdad o esa mentira. Un buen ejemplo de estas diversas formas de afrontar la verdad y la mentira para provocar situaciones cómicas está en la obra *Los ladrones somos gente honrada* (1941), de Jardiel Poncela, donde casi todos los personajes ocultan algo y mienten de forma continua, para más adelante confesar la verdad de sus diferentes realidades.

Añadiremos en esta relación como número siete, otro recurso del que habla Vorhaus en otro capítulo de su obra diferente a los anteriores, pero que creemos es fundamental dentro de las estructuras cómicas y es muy usado especialmente entre comediantes de *stand up*; pero también en boca de personajes cómicos o en situaciones de comedia visual y física:

7. *La regla del tres:* existe una gran tradición cómica alrededor de las listas de tres elementos en el teatro, cine y comedia; según Vorhaus: “La primera presenta el tema. La

⁷ En el apartado de este trabajo dedicado al Modelo Actancial, aparece el cuadro de análisis de este personaje.

segunda valida (...). La tercera interacción rompe la secuencia. *Introducción, validación, rotura*" (Vorhaus, 2017, p. 158). El tercer elemento de la regla es el golpe de gracia, normalmente inesperado, que provoca la comicidad. Encontramos muchos ejemplos de regla de tres en chistes, enumeraciones cómicas, descripciones, etc. En este caso pondremos el ejemplo de una regla de tres visual no lingüística: en la película de Jacques Tati, *Mon Oncle* (1985), Mr. Hulot quiere encender su pipa en un coche en marcha con la ventana bajada, en su primer intento con una cerilla el viento la apaga y decide tirar la cerilla por la ventana; en el segundo intento sucede exactamente lo mismo que en el primero; y en el tercer intento el conductor le deja el encendedor del coche con el que finalmente puede encender la pipa, pero tras ello tira el encendedor por la ventana copiando los movimientos anteriores. En el campo teatral, y dentro de la comedia más física, tenemos buenos ejemplos en *Slastic* (1986), montaje del grupo Tricycle, especialmente la escena del tenis cuando uno de los personajes quiere sacar y la pelota se queda pegada al suelo consecutivamente tres veces; o igualmente en el momento que el otro personaje realiza una especie de coreografía de movimientos antes de sacar y es en el tercer intento cuando finalmente lo consigue.

Otro autor que también plantea diversos recursos cómicos extralingüísticos en su trabajo es Hernán Gené (2015) en *Dramaturgia del clown*. Aunque sus recursos cómicos están más orientados hacia el trabajo del clown, creemos que algunas de las herramientas que plantea también podemos considerarlas para nuestro estudio. No obstante, encabeza su trabajo con una reflexión que, de alguna forma, ya hemos visto anteriormente:

No hay reglas fijas para lograr un efecto cómico. Aunque, ¿quiere decir que todo vale con tal de hacer reír a la platea? No exactamente; lo cierto es que cada autor tiene derecho a expresarse como desee y si encuentra un público que disfrute con su sentido del humor puede considerarse más que afortunado. (Gené, 2015, p. 29)

Gené, antes de explicarnos sus *trucos para hacer reír*, nos pone sobre aviso diciendo que no todos los recursos o herramientas cómicas funcionan y que cada autor consigue sus objetivos de formas diferentes, dependiendo de su estilo y forma de conectar con el público. No obstante, hace una relación de posibles recursos que se deben tener en cuenta a la hora de escribir una dramaturgia cómica. Aunque la mayoría de los recursos que cita apuntan al trabajo del clown, enumeraremos algunos que pueden encajar en nuestro trabajo.

1. *El remate*. El final y cierre del gag cómico, similar al “golpe de gracia” del que habla Vorhaus, y para Gené “también puede cerrar una situación, crear un suspense a la vez que provocar una carcajada y abrir paso a un nuevo conflicto que desencadenará un nuevo gag con un nuevo remate” (2015, p. 35).
2. *Gag de repetición*. Desde Bergson, y también antes, casi todos los autores hablan de la repetición como uno de los recursos cómicos más fructíferos que existen. “Los payasos (...) tropiezan siempre con la misma piedra, y el gag de repetición no es sino la quintaesencia de este principio” (Gené, 2015, p. 37). Muchos de los recursos cómicos y ejemplos que veremos conservan de fondo algún momento de repetición en su base. Podemos hablar aquí del *call back*, que sería volver a traer a escena un comentario o situación anteriormente tratado en la obra, lo cual no deja de ser otro tipo de repetición.
3. *Clímax y anticlímax*. Se une en parte este recurso a lo citado por Vorhaus sobre la “tensión y la liberación”, dado que, en palabras de Gené, “El clímax es el punto culminante de una situación; el más alto antes del desenlace. (...) El momento de pausa que sucede al clímax es el anticlímax” (2015, pp. 38-39).
4. *Incidente*. Se suele definir como “aquello que le acontece al personaje y que hace que la acción avance en una u otra dirección” (Gené, 2015, p. 40). Existen incidentes en todos los géneros además de la comedia, pero creemos que, si el autor cómico no elabora una buena combinación de incidentes hábilmente unidos, difícilmente podrá conseguir sus objetivos. Dentro de esta categoría, Gené también habla del *incidente desencadenante*, del que ya hablamos anteriormente en el apartado del tema y que también se asemeja en parte a la *premisa cómica*, y es “aquel que sitúa a los personajes donde el público quiere verlos: una situación conflictiva” (2015, p. 43). Si el incidente desencadenante es cómicamente bueno, resulta mucho más fácil para el autor componer a partir de él una historia que provoque cierta gracia.
5. *Suspense*. El autor debe “crear en el espectador una impaciencia o ansiedad por saber que va a ocurrir” (Gené, 2015, p. 45). Aunque es un término que nos evoca un tipo de género cinematográfico, sigue siendo un recurso cómico que puede manejar el autor previo al golpe de gracia o al cierre de una situación.
6. *Deus ex machina*. No es necesario que baje Zeus del Olimpo a solucionar la situación, pero sí en muchos casos llega un personaje que lo resuelve todo sin dar demasiadas

explicaciones. Así sucede en *Tartufo*, de Molière, con la llegada final del alguacil; o en el paso *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, con la entrada del vecino. El *Deus ex maquina* es una forma rápida de cerrar el conflicto cómico y dejar a todos más o menos satisfechos.

7. *Promesa dramática*. Al darle al espectador “una información, unas pistas que le hagan intuir los próximos pasos de la trama” (Gené, 2015, p. 49), el autor maneja el flujo de información necesario para provocar el efecto cómico. La historia de la literatura está llena de promesas dramáticas que vertebran una narración, aunque quizá una de las mejores promesas dramáticas cómicas sea el propio diseño de un personaje que con su sola presencia provoca cierta comicidad al espectador: Arlecchino, Juan Rana, Harpagón en *El avaro*, o Dionisio en *Tres sombreros de copa*. Y además de estos personajes *con nombre*, podemos añadir también a todos aquellos que encajan en un estereotipo sobradamente conocido: el borracho, el estafador, la maruja, el “nerd”, la chica alegre, el profesor exigente, la vecina del yoga, el ejecutivo, etc. Gené incluye aquí dos variantes que quieren jugar más el público: la *promesa dramática no cumplida*, y la *promesa dramática diferida*. En la primera el autor de alguna forma le dice al público: “Sé lo que esperas y no lo haré” (Gené, 2015, p. 50), y en la segunda se pospone la resolución asumiendo esta fórmula: promesa dramática-promesa no cumplida-promesa cumplida. Ambas juegan con esa expectativa creada para cambiar la dirección y temporalidad del resultado cómico.
8. *Ironía dramática*. Retomamos otra propuesta de Lavandier que Gené define así: “la ironía dramática reside en la confrontación entre lo que los personajes ignoran y el público sabe” (Gené, p. 52). Igualmente, mantiene ecos sobre lo dicho acerca del suspense por el manejo de la información frente al espectador y su forma de presentación alrededor de los personajes. Quizá uno de los grandes ejemplos de ironía dramática en teatro la encontramos en *Edipo Rey*, de Sófocles, donde Edipo busca al asesino de Layo sin saber que es él mismo; o también la confusión final en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, donde ambos personajes asumen el fallecimiento del otro y se suicidan. Gené habla también de la *ironía dramática difusa*, y que “se instala en la mente del espectador más por lo que siente o percibe que por los datos que el artista le da” (Gené, 2015, p. 55). Podría esta categoría equipararse con la *promesa dramática*, especialmente cuando la obra trata de personajes conocidos o reconocidos por el público.

9. *Reacciones*. La consecuencia de una acción debe ser clara y tener cierto significado para subrayar su comicidad. Gené plantea dos categorías: la *reacción retardada*, “trata de resaltar la demora que tiene el cerebro de un personaje en llevar algo del inconsciente a la conciencia” (Gené, 2015, p. 56); y la reacción desproporcionada, en que “la percepción del público se ve alterada por una reacción que la desafía, la desarticula y la cuestiona” (2015, p. 56). Vemos cómo en ambas opciones el manejo de las pausas, el tiempo y el ritmo, que veremos a continuación, resultan elementos vitales para obtener el resultado deseado.
10. *Tiempo y ritmo*. Muchos tipos y géneros de comedia se basan en estos elementos musicales como base conceptual de la propia obra. Estos dos elementos, a su vez Gené los relaciona con otros tres: *pulso*, *tempo* y *ritmo*. No obstante, a nivel más popular y dramático, podemos unificarlo todo en un solo concepto, el *ritmo*, en tanto “En un sentido dramático, el ritmo es lo que permite que la mente del espectador fluya de un foco a otro sin cansarse, generando sorpresas, intrigas inquietantes, respiraciones, subidas y bajadas de la tensión dramática” (Gené, 2015, p. 57). El ritmo es un concepto vital para la comedia, en el desarrollo de la trama, la evolución de las acciones, el devenir de los personajes o en el propio fluir de los diálogos. Sería difícil entender la gracia de algunas obras cómicas sin una ejecución rítmica precisa que viene dada desde el texto; ya hablamos de los textos de David Mamet, pero también aparece implícito en el deambular escénico de los personajes de Lope de Rueda, en los versos de las comedias del Siglo de Oro, o en Molière que bebe de las fuentes de la *Commedia Dell'Arte*. Un buen ejemplo de ritmo cómico dramático preciso actual, y muy apoyado en la música, lo encontramos en las obras de la compañía *Ron Lalá* a través de los textos escritos por Álvaro Tato, que recuperan ese pulso del teatro áureo.
11. *Justificación*. Gene nos recuerda que “si las acciones de los personajes no están debidamente justificadas, los espectadores se distanciarán de ellos por no sentir empatía” (2015, p. 58). Especialmente importante es esta afirmación cuando hablamos de comedia y de situaciones o personajes cuyas acciones se salen de la *normalidad*. No podríamos entender de ninguna forma algunas situaciones cómicas sin esa justificación, a veces apoyada en la imaginación o la irrealidad, que le da argumentos al desarrollo de la historia: “Poco importa en realidad el *por qué* hacen las cosas, pues podría haber muchísimas razones para cada caso, lo que importa es *para qué* las hacen, para *conseguir*

qué” (Gené, 2015, p. 59). Es decir, la justificación debe ir unida a un objetivo y tener una direccionalidad clara dentro de la historia: a veces el objetivo justifica la situación o al personaje. ¿Por qué Trigeo en *La Paz, de Aristófanes*, quiere llegar al Olimpo subido a un escarabajo gigante? ¿Está Trigeo capacitado para negociar con Zeus? Quizá las respuestas no importan demasiado y se justifica todo mediante sus acciones posteriores.

12. *Elipsis*. Es un salto en el tiempo que en muchos casos evita contar cosas innecesarias y pueda acelerar la acción. Aunque es un recurso especialmente cinematográfico, también en teatro aparece, especialmente en los cambios de acto o escena. Una elipsis debe tener su propia función y justificación en la historia que se cuenta: “la elipsis siempre debe enfrentar al espectador con una novedad” (Gené, 2015, p. 59). En este caso sería buen ejemplo la obra *Noises off* (Michael Frayn, 1982) donde en el primer acto se ve como una compañía esaya una obra, en el segundo el público ve ya la representación, y en el tercer acto vemos lo que ocurre en la parte de atrás de la escena durante una función.
13. *Tres pasos*: de nuevo nos acercamos a otro recurso previamente visto: la regla del tres de Vorhaus. En este caso, Gené afirma que “al tercer paso debería haber un cambio imprevisto, algo que sorprenda al espectador e impida que su mente se instale en un patrón establecido” (2015, p. 60). No es necesario entender esta regla al pie de la letra como tal, pero sí interpretarla entendiendo que ni la historia ni los personajes se pueden instalar en un lugar estático, se deben plantear nuevas acciones y giros de forma constante. Así suele suceder en las comedias de enredo, o en las obras vodevilesas, donde sus personajes continuamente están metiéndose en problemas mediante una acción dramática casi ininterrumpida.
14. *Todo por dos cosas*. Otro recurso que se acerca a Lavandier con el *milking* o el *aprovecharlo todo*: “usar todos los elementos que compongan el show o número al menos para dos cosas diferentes” (Gené, 2015, p. 62). Ciertamente este recurso es muy cercano al clown, pero también en otro tipo de historias el entorno de la situación, los elementos y los espacios donde se plantean, pueden dar muchas opciones al escritor: autores de teatro cómico más popular, en muchos casos breve, como Ramón de la Cruz (1731-1794), o Carlos Arniches (1866-1943) suelen hacer bastante uso de este recurso en sus textos alrededor de los ambientes donde sucede la acción.

15. *Crescendo*: es el recurso por el cual se organiza la trama y la sucesión de acciones “de tal forma que la tensión vaya aumentando hasta desembocar en el clímax, al igual que la tensión emocional del espectador” (Gené, 2015, p. 64). En la obra *La función que sale mal* (Sayers y Shields, 2015), encontramos un crescendo continuo de situaciones cómicas y de enredo sobre el que se basa la trama.
16. *Identificación*: el proceso de identificación personaje-público sucede casi de forma inconsciente. Mediante la identificación con la situación o el personaje el público “lo comprende y se coloca en la misma situación dramática que él” (Gené, 2015, p. 67). Ya comentamos la importancia que tiene para la comedia la *credibilidad* hacia el espectador para que asuma de forma repetida situaciones alocadas e inverosímiles, la identificación con los personajes por parte del público apoya este proceso y suele despejar posibles dudas que se presenten. Normalmente, el público se identifica con el personaje débil, el menos agraciado o al que más complicada se le presenta la situación. Sería difícil ver y disfrutar las películas de Chaplin sin la identificación casi automática que surge por el personaje de Charlot. Ver como estos personajes salvan sus obstáculos y triunfan en su historia nos genera una “pequeña recompensa inconsciente” saber que a veces podemos burlar al destino, tal y como lo expresa Gené (2015, p. 68).

Si seguimos investigando sobre otro tipo de recursos no lingüísticos que aporten una mirada diferente sobre el texto dramático, encontramos la clasificación en Vivanco et al: “los actos humorísticos que hacen uso de los códigos no lingüísticos, los que pueden ser gestuales, mímicos o de otra índole, apelan a varios canales de percepción” (en Vivanco et al., 1997, p. 371). Por lo tanto, esta clasificación apuesta por los sentidos:

- a. *Auditivos*. Dentro de esta categoría podemos distinguir dos grupos: musicales y no musicales. Entre los primeros, podemos mencionar, por ejemplo, la broma musical de Mozart (Eirz Musikalischer Spass, K.522) y las actuaciones (ejecuciones e instrumentalizaciones no convencionales) de los artistas argentinos Les Luthiers y Hugo Varela. Entre los segundos encontramos, fundamentalmente, actos humorísticos provocados por ruidos de variada índole, que pueden ser no socialmente adecuados o aceptados (en Vivanco et al., 1997, p. 371).

Este tipo de recurso auditivo que apunta hacia las intervenciones musicales y de sonido, también puede ser usado para acompañar las acciones e intervenciones de los personajes en

escena y ambientar la situación. Especialmente en la comedia la música, los sonidos, los ruidos, las estridencias y otras posibles bullas, siempre han estado muy ligados a ciertos momentos de éxtasis cómico. Por ejemplo, en la obra *Róbame un billoncito*, de Fernando Arrabal, aparece esta acotación: “*Loco de contento, MAURICE sale de la habitación con el transistor pegado a la oreja. Deja de oírse el comentario, pero de vez en cuando se oyen clarines, gritos de “olé” y ovaciones*” (Arrabal, 1987, pp. 57-58). Esta acotación, sin ser directamente musical, sí indica diferentes impactos auditivos: el transistor, el comentario, los clarines, los “olé”, las ovaciones..., que ambientan la situación de esta escena de la obra dándole una percepción especial al espectador. Por otro lado, sería muy difícil despegar la música de obras de teatro como los sainetes donde esa unión entre acción, diálogos y música hace parte esencial del género.

- b. *Visuales*. En este grupo se puede distinguir los actos humorísticos estáticos de los cinéticos. Cabe en la primera categoría el chiste gráfico sin palabras, la caricatura, la ridiculización de una fotografía o ilustración, como la de una mujer a la que se le pinten bigotes o barba, por ejemplo. En los segundos, encontramos las películas cómicas del cine mudo (de Buster Keaton o Charles Chaplin, por ejemplo), las imitaciones de personajes (cantantes, políticos u otras figuras públicas), las actuaciones mudas de algunos artistas (en Vivanco et al., 1997, p. 371); y en la comedia teatral física podemos destacar el grupo Yllana con muchos de sus espectáculos, por ejemplo *Glub Glub* (1994) donde en una de las escenas los personajes clown representan a unos pájaros en un alambre a los que van disparando progresivamente.

Para este caso, el primer grupo de actos humorísticos estáticos no aplicaría demasiado, exceptuando momentos donde ciertas situaciones fijas en escena busquen provocar la risa, aunque creemos que son las menos habituales y esa fijación escénica es posible que no durase mucho. En cambio, para la segunda categoría cinética ya entramos en un mundo que corresponde casi directamente a la comedia. No solo podemos quedarnos con los ejemplos que da Vivanco, podemos referirnos también a la propia presencia, acciones y forma de moverse y actuar de los personajes en escena. En la obra *Labio de liebre*, de Fabio Rubiano, encontramos esta acotación: “*Una mano sale de la nevera, toma la cabeza y la entra de nuevo. JERONIMO SOSA sale de la nevera. Está terminando de poner su cabeza en su lugar, busca donde esconderse*” (Rubiano, 2020, p. 218). En este caso, el autor ha usado este recurso visual cinético para desarrollar una situación planteada desde el texto dramático que el espectador observará de una forma directa.

- c. *Olfativos, táctiles y gustativos*. Ciertos actos humorísticos pueden también, emplear estos canales perceptuales. Así sucede, típicamente, en el caso de las “bromas pesadas” o “de mal gusto”, que tienen un efecto humorístico para su autor y, posiblemente, para un observador neutro, pero no así para el participante que se transforma en objeto o víctima de la “broma pesada” (en Vivanco et al., 1997, p. 371).

Es posible que esta categoría, que agrupa a tres sentidos, sea la más alejada y difícil de encontrar en un texto dramático tal y como se plantea aquí. No obstante, sí podemos encontrar indicaciones que orientan al lector, y más tarde al espectador en la escena, hacia los campos de estos sentidos. En *La rosa de papel*, Valle Inclán describe así a Simeón Julepe: “Pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís” (Valle Inclán, 2016, p. 79). En una sola frase encontramos indicaciones olfativas y gustativas, y con cierta imaginación también táctiles, que ayudan a dibujar al personaje desde las indicaciones del autor. De una forma parecida en *¡Ay, Carmela!*, José Sanchis Sinisterra usa estos recursos mezclándolos en esta acotación: “PAULINO, tratando desesperadamente de degradar la desafiante actitud de CARMELA, recurre a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor” (Sanchis Sinisterra, 2000, p. 159). En este caso, a través de las ventosidades podemos adivinar momentos auditivos y llegar a imaginar elementos olfativos, aunque no sean reales como tal. Incluso al describir Sanchis los movimientos de Paulino, estamos también ante un recurso visual que se mezcla con los anteriores; cuestión que también se adelanta al señalar que “Esta subcategorización en códigos y canales no excluye la posibilidad de operación conjunta y simultánea de dos o más códigos o canales” (en Vivanco et al., 1997, p. 372).

Para acabar esta relación de posibles recursos cómicos no lingüísticos, traeremos un trabajo de José María Sala, *Recursos no lingüísticos en González del Castillo* (1987), donde analiza los sainetes de este autor gaditano del siglo XVIII. Nos parece muy interesante este artículo, que encaja muy bien en esta parte del estudio, ya que estas directrices que nos da Sala podemos hacerlas extensivas a otros muchos textos similares y, de la misma forma, se pueden aplicar a un tipo de comicidad que, desde el teatro breve, y especialmente el español, se ha extendido hacia diversos géneros y formas más populares:

La anormalidad -causa de la acción y base de la estructura- es también la llave que abre la puerta de lo cómico, cuando la situación o el tipo anómalo son vistos y analizados sin el efecto de la emoción. El contexto -las características del sainete, aceptadas por el

espectador- elimina el posible remordimiento de quien va a reírse de las deformidades no solo morales sino también físicas de los tipos en escena. (...) La comicidad “de carácter”, inevitable para los propósitos del comediógrafo, aparece pues en el sainete con total impunidad. (Sala, 1987, p. 58)

Sala clasifica estos recursos usados por González Castillo en cuatro grandes categorías que presentaremos de forma esquemática y con breves aclaraciones para cada subgrupo:

1. Ridiculización física y moral de los personajes.

1.1. *Defectos físicos*. En la propia presentación del personaje al decir que es “un tipo cómico por sí mismo” (Sala, 1987, p. 60). En estos casos el autor suele hacer referencia directa a personajes *peculiares* que destacan fácilmente desde un ángulo simplemente visual: de edad avanzada, feos, enanos, mal vestidos, gordos, flacos...

1.2. *Defectos morales (con castigo)*. Según expresa Sala “el defecto físico suele corresponder a una falta moral (...) La “desgracia” del personaje moralmente rechazado mueve a risa” (Sala, 1987, p. 62). En este caso, González del Castillo presenta en sus obras personajes como el fanfarrón, el chulo, el cobarde, la beata, el celoso, el avaro, etc.

2. Situaciones ridículas.

2.1. *La desgracia y el tropiezo*. Estos recursos presentados como acciones son definidos así: “La desgracia implica cierto castigo o es fruto de una confusión pronto aclarada. Cuando no es así, la desgracia suele estar reducida a un pequeño accidente” (Sala, 1987, p. 64). Los personajes de González Castillo se caen, otros se ensucian, chocan entre sí, etc.

2.2. *La exageración gestual*. “Algunos versos dejan ver con qué gestos los actores parodiaban el comportamiento social de damas y currutacos” (Sala, 1987, p. 66). Estas parodias y formas de actuar fuera de tono se dirigen a diversos tipos y clases sociales, desde la más alta a la más baja o tipos variados de personajes.

2.3. *La persecución y el aporreo*: estas acciones suelen aparecer al final de cada obrita como clímax de la historia. Podemos recordar aquí de nuevo el final del paso de Lope de Rueda *La generosa paliza*, y muchas de las secuencias del cine mudo cómico.

- 2.4. *La borrachera*: el estereotipo del borracho es un recurso muy usado en la comedia de todos los tiempos; especialmente cuando esta “ausente un juicio moralizador” (Sala, 1987, p. 69), que pueda condicionar las acciones del personaje.
- 2.5. *El engaño*: en este grupo aparecen la mentira, el disfraz, las heridas simuladas, el cambio de sexo, los enredos, etc.
- 2.6. *Otras situaciones ridículas*: los errores, las situaciones repetidas y las bufonadas entre otros marcan este subgrupo.
3. Situaciones insólitas. Enlazando con lo dicho anteriormente sobre lo inesperado, Sala afirma que “la sorpresa es, sin duda, una de las más caudalosas fuentes de comicidad” (1987, p. 72). Lo absurdo, las situaciones fuera de lógica y los sobresaltos marcan esta línea cómica.
4. Referencias a la realidad. La relación entre contexto social y comedia es vital, lo cómico se ancla al entorno para tomarlo como referencia: “las alusiones a sucesos cotidianos atestiguan la base real con que los saineteros intentaban enriquecer los viejos trucos y viejos temas del subgénero” (Sala, 1987, p. 73). De esta forma, la realidad también sirve para *actualizar* la comedia y usar “viejos trucos” como nuevas formas y gags cómicos.

Para finalizar este apartado, cabe comentar que entre los textos que analizaremos se buscarán estos recursos, o los más principales, que el autor haya usado para componer su propuesta cómica. Normalmente encontraremos estos recursos en la propia composición implícita del texto dramático a través de la organización de las escenas y situaciones que el autor presenta, o explicadas en las acotaciones directas de las obras; tal y como ya vimos en algunos ejemplos. No siempre aparecerán de forma clara e identificable, en muchos casos tendremos que apelar a nuestro sentido de composición espacial e imaginativo para poder *ver* o incluso entender lo que el autor plantea como un posible recurso cómico no lingüístico.

4.7.6.2 Recursos cómicos lingüísticos

Entramos en este punto en el campo verbal de nuestro estudio. Consideramos entonces *recursos cómicos lingüísticos* aquellas situaciones o momentos cómicos provocados usualmente por el diálogo de los personajes, aunque también pudieran aparecer en otros lugares del texto.

Volvemos a lo que ya decía Bergson (1900) sobre lo cómico de situación y lo cómico verbal, en este caso, y según Bergson, trataremos de lo cómico verbal.

Es muy difícil proponer una clasificación de recursos cómicos lingüísticos válida y completa. Un mar de posibilidades se abre frente al autor que quiere usar estos recursos para buscar la risa en sus textos dramáticos. Quizá uno de los primeros aspectos que el autor debería tener en cuenta es usar una serie de códigos contextuales y socioculturales comunes con el público al que se dirige: “El humor que usa el lenguaje como medio emplea intencionadamente elementos culturales, sociales, religiosos, políticos...” (Gurillo, 2012, p. 15). Estos elementos que, según Gurillo, usa el humor verbal aparecen como fundamentales y de obligado manejo para conseguir provocar humor. De nuevo, tal y como dijimos anteriormente en el apartado referido al contexto, las referencias sociales, políticas y culturales comunes aparecen como un eje importante sobre el que debe pivotar el autor para llegar a sus objetivos. Según Torres (1997), parece muy difícil no tener en cuenta este aspecto a la hora de intentar analizar el humor verbal: “Una teoría satisfactoria del humor verbal debe considerar este tipo de comunicación como un fenómeno que integra la estructura lingüística, el juego en el habla y el arte verbal, dentro de los contextos sociales y culturales del uso del lenguaje” (Torres, 1997, p. 445). Por ello estamos frente a una serie de engranajes y mecanismos alrededor del lenguaje que se deben a la propia pericia imaginativa del autor aunque también tamizados por el contexto, esta mezcla hace muy compleja la posibilidad de analizar y clasificar el humor de este tipo.

Hay infinidad de situaciones, chistes, comentarios o incluso gags cómicos que se deben interpretar en función del contexto en el que se presentan. Por ejemplo, sería difícil entender en España este chiste popular en Colombia: “Un pastuso llega a los Estados Unidos, y se encuentra una vaca y le dice: Hola, yo soy de Pasto. Y fue la vaca y se lo comió.” Para entender totalmente el sentido del chiste, habría que saber que existe una región al sur de Colombia que se llama Pasto, cuyo gentilicio es pastuso o pastusa, y que los habitantes de Pasto cargan con cierta *fama* similar a los de Lepe en España. Por otro lado, el hecho de que el pastuso llegue a los Estados Unidos, refleja ese objetivo y anhelo social de una parte importante de la población colombiana, y de otros países latinoamericanos, de emigrar hacia ese país. Esta última idea indirectamente también ayuda a enraizar el chiste en el imaginario social del contexto colombiano.

Para producir la risa, tanto la preceptiva poética de la antigüedad como la teoría retórica clásica aconsejaban al poeta y al orador centrarse en el receptor (principalmente en su *pathos*) y tener presente que la raíz de lo cómico se encuentra, principalmente, en la

ridiculización de los defectos y en los supuestos comunes entre productor y receptor. (Gallor, 2020, p. 321)

Como vemos, Gallor nos indica que uno de los objetivos del autor cómico es apuntar hacia esos “supuestos comunes” desde los que se puede construir esa comicidad. En función de ello, podemos deducir que hay un tipo de comicidad muy arraigada a los lugares donde se produce: en España los chistes de leperos y en Colombia los chistes de pastusos que, aunque las intenciones y temáticas de fondo sean similares y busquen los mismos objetivos, a través del lenguaje encuentran diferentes vías de presentación.

Además de manejar esa serie de códigos y supuestos comunes, otro de los grandes recursos que el autor puede usar a su favor es la creación de su propio contexto dramático y referencial donde situar la acción que presenta:

El secreto del buen humorista no consiste solo en la selección de algunas expresiones particulares, sino también en la creación de un mundo dentro del cual hace girar su discurso. No estaría mal hacer uso de algunas buenas locuciones, pero el ingenio del orador le llama a crear un universo donde el conjunto, mejor que las partes, constituyeran lo cómico en la comedia por medio del humor verbal. (Gallor, 2020, p. 312)

En España son muy numerosos los humoristas y comediantes que han conseguido instaurar su propio universo de recursos cómicos lingüísticos entre el público, el cual posteriormente ha ayudado a potenciarlo haciéndolo propio. Tenemos los casos y ejemplos claros de *Martes y Trece*, *Lina Morgan*, *Chiquito de la Calzada* o *Los Morancos*, incluso en este grupo podemos incluir más recientemente a José Mota. En el campo del *stand up* existe un buen ramillete de comediantes que saben manejar muy bien este tipo de recurso para crear su propio universo referencial como Joaquín Reyes, Ignatius Farray o la propia Esther Gimeno, de la que ya hablamos. Si miramos hacia el teatro, nos podemos encontrar en España con autores como Rafael Álvarez, autor y actor de monólogos especialmente, que desde su propia forma de componer y decir el texto sabe presentar un estilo cómico muy personal en sus obras. En Colombia, este tipo de recursos se encuentran especialmente en el trabajo de Carlos Emilio Campos, “Campitos” (1906-1984), y en dramaturgos como Cesar Betancourt o Dago García, cercanos a un tipo de comedia más popular.

Uno de los grandes recursos cómicos lingüísticos que debe manejar el dramaturgo cuando está construyendo las situaciones cómicas a través de los diálogos de sus personajes es la ironía. De nuevo nos encontramos con un concepto complejo y lleno de aristas; no obstante, daremos unas líneas maestras alrededor de su posible uso.

1. f. Burla fina y disimulada.
2. f. Tono burlón con que se expresa ironía.
3. f. F Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada. (DRAE, 2021)

Estas son las tres acepciones que nos da el *DRAE* sobre la ironía. En las tres encontramos aspectos aplicables a posibles recursos cómicos, como una “burla fina y disimulada”, presente en muchos textos cómicos de Oscar Wilde; como un “tono burlón”, identificable en muchos diálogos entre Benedicto y Beatriz, personajes de *Mucho ruido y pocas nueces*, de William Shakespeare; o como “expresión que da a entender algo contrario o diferente”, que fácilmente lo encontramos diversas escenas de *La dama boba*, de Lope de Vega.

Es importante distinguir en este punto entre ironía, cinismo y sarcasmo; que usualmente se suelen usar de forma errónea y los tres podemos considerarlos recursos cómicos. Para definir el cinismo y al sarcasmo, no iremos al *DRAE*, sino que nos fijaremos en un texto del escritor Jesús Ferrero: “El cinismo es una falsa ironía basada en la impudicia y la falsedad, y es hermano gemelo de la hipocresía” (Ferrero, 2016, párr. 2). Asimismo, se refiere al sarcasmo como: “El sarcasmo es una ironía amarga y mordiente que aspira a humillar” (Ferrero, 2016, párr. 3). Podríamos resumir este punto exponiendo que la ironía se expresa de una forma fingida e intentando ocultar algo, el cinismo está más cercano a la mentira y el descaro, mientras que el sarcasmo busca incomodar de alguna forma al receptor. Tres formas de ironía que el autor puede usar para dibujar a sus personajes a través de sus reacciones o comentarios. Un personaje que continuamente usa la ironía en sus intervenciones es Max Estrella en *Luces de Bohemia* (1970), de Valle Inclán, los comentarios de los esclavos en las comedias de Plauto, o el grupo argentino Les Luthiers imitando a comentaristas de música clásica. En Colombia, de entre los personajes creados por el escritor y humorista colombiano Jaime Garzón (1960-1999), destaca *Godofredo Cínico Caspa*, un político de baja estopa muy interesado; ya desde su propio nombre el autor define el tipo de humor en el que se maneja con este personaje. Como ejemplo de personajes sarcásticos, podemos partir del criado Sempronio en *La Celestina*, Fernando de Rojas (1500), hasta llegar a los personajes de *Nadie lo quiere creer* (2010), de Eusebio Calonge, donde son especialmente fáciles de identificar.

La ironía se concibe como un fenómeno lingüístico que se apoya en elementos que tienden a *romper* la normalidad léxica para conseguir el resultado cómico, aunque según afirma Gurillo:

Aunque ironía y humor están estrechamente relacionados, se trata de hechos diferentes. El humor puede emplear entre sus recursos la ironía. La ironía, por su parte, puede ser humorística o no. Hay humor sin ironía y hay ironía sin humor. (2012, p. 131)

En este caso, nosotros nos fijaremos en la ironía que busca el humor como fin último a través de la burla, la parodia, u otros efectos. De esta forma, entendemos que para usar la ironía con recurso con intención humorística debemos infringir algunos principios lingüísticos de forma deliberada. Si identificamos esos principios que nos disponemos a romper, podemos elaborar un listado de recursos para posteriormente usarlos como herramienta para provocar ironía. En este camino, nos apoyaremos en el trabajo de Gurillo para plantear este listado escogiendo los casos que creemos pueden interesarnos.

1. Infracción de la Máxima de Cualidad. Según Leonor Ruiz Gurillo se produce: “Cuando el hablante tiene la intención de ironizar se sirve fundamentalmente de una marca: *el tono irónico*” (Gurillo, 2012, p. 117). Este *tono irónico*, no solo se puede encontrar en la forma fónica como tal del personaje, que es uno de los recursos más habituales, también en diversas expresiones que informan al lector la llegada de ese tono irónico en forma de los llamados *acotadores literarios*, donde aparecen expresiones como *con retintín, con sentido irónico, entre comillas, irónicamente...* (Gurillo, p. 118). Por ejemplo, en la obra *El espíritu de Cernuda*, de Juan Mayorga, encontramos este extracto:

JOVEN MINISTRO: Lo recordamos a menudo, las mujeres se mean de risa. El cura nos está describiendo con pelos y señales las penas del infierno y tú levantas la mano y dices: “Padre, si hay que ir al infierno se va, pero, por favor, no nos acojone”. *SE TRONCHA, EL POETA NO. SILENCIO* (Mayorga, 2009, p. 112).

Aquí vemos como el autor nos indica las frases del diálogo irónicas entre comillas, donde las comillas son el signo que abre y cierra la ironía. Incluso posteriormente podríamos considerar también una ironía la acotación: “SE TRONCHA, EL POETA NO”, que aparece como una acotación directa. No solo podemos encontrar así estos indicadores, también están dentro del propio discurso del personaje mediante giros, cambios de tema, aclaraciones...

2. Inversión del Principio de Cantidad. Se da “Cuando dicho principio se ve afectado por la ironía, [y] se ven implicados determinados indicadores entre los que se encuentran los cuantificadores, ciertos sufijos o los encomiásticos” (Gurillo, 2012, p. 121). En este caso, podemos identificar algunas expresiones que buscan esa ironía desde el uso de cuantificadores como *guapísimo, maravillosísimo*, o similares, siempre apoyados en

sufijos que buscan la burla o significados contrarios a lo que a priori parece. En el paso *La tierra de Jauja*, de Lope de Rueda, en un momento dado Panarizo le dice a Mendrugo: “Escúchame, bobazo” (Rueda, 1983, p. 73). Así vemos que Mendrugo no solo es bobo sino *bobazo*, cuantificador de bobo. En el mismo paso, un poco antes, cuando Honzibera sale al encuentro de Mendrugo y le saluda así: “¿Adónde vas, buen hombre?” (Rueda, 1983, p. 69). Quizá ese “buen hombre” podemos entenderlo como encomiástico ya que Mendrugo se entiende que es un personaje *simple* y es muy posible que el público así lo estuviera viendo, por lo que produciría cierta gracia ese saludo de entrada que le da otra cualidad social diferente a la que suponemos.

3. Inversión del Principio de Manera. Lo tenemos “Cuando se usan expresiones marcadas para indicar una situación marcada como la ironía, [y] se ven afectados algunos indicadores como la variación (el cambio de registro), ciertas figuras retóricas (como la metáfora o la hipérbole) o la fraseología” (Gurillo, 2012, p. 124). Dentro de este recurso aparece el uso de expresiones arcaicas o exuberantes que se enfrentan al otro uso más regular que hace el autor de sus palabras. Por otro lado, también se hace uso de expresiones y formas cuyo significado puede ser contrario o diferente al pretendido a priori; Gurillo habla de *desautomatización* de dichas expresiones. Si de nuevo revisamos *¡Ay, Carmela!* (Sanchis, 1999), encontramos esta intervención de Paulino: “Pero ya basta de explicaciones y pasemos sin más al baile... (*Consulta los papeles.*) ... al baile alegórico-patriótico titulado: Dos pueblos, dos sangres, dos victorias” (p. 141). Aquí Paulino, al decir “alegórico-patriótico”, está usando este recurso con expresiones exuberantes e incluso arcaicas. Más adelante en la obra, el propio Paulino, también dice: “Comprendo: de un resbalón abrioleño. En primavera, ya se sabe... Y sin duda, de ese mal nacimiento, se vino una mala crianza...” (p. 157). De nuevo el autor, a través de Paulino, hace uso de este recurso que alude indirectamente a la proclamación de la II República española en abril de 1931.
4. Inversión del Principio de Informatividad. Su uso “Ocasiona situaciones humorísticas relacionadas con el doble sentido que se pone en marcha al multiplicar los referentes. Por ello, los indicadores semánticos como la polisemia, la homonimia y otras relaciones semánticas (...) pueden verse implicados” (Gurillo, 2012, p.127). Veremos algunos ejemplos de este recurso que creemos es la mejor forma de visualizarlo. En *El viaje entretenido* (1973), Agustín de Rojas pone en boca de Solano la siguiente frase: “Dicen

que huerto, tuerto, mozo y potro, y mujer que mira mal, se quieren saber tratar” (Rojas, p. 113). Aunque esta intervención tiene forma de refrán, vemos como el autor, al multiplicar los referentes, provoca cierta ironía frente al desenlace de la sentencia. De nuevo volvemos a la obra *¡Ay, Carmela!* (Sanchis, 1999), como ejemplo para ilustrar este recurso:

CARMELA.- Usted es el doctor Tóquemetoda. No pretenda engañarme, le reconozco por las fotos de los periódicos.

PAULINO.- ¿No me confunde usted con el doctor Marañón, que sale mucho?

CARMELA.- Salir, sí que sale. Pero me han dicho que entrar, entra muy poco... (p. 156)

En este extracto de la obra, Carmela en su primera intervención habla del doctor “Tóquemetoda”, que obviamente es un nombre inventado a través de la mezcla de palabras entre “tóqueme” y “toda”: *Tóquemetoda*, nombre que lleva implícito una clara referencia sexual. Más adelante, frente a la pregunta de Paulino, Carmela contesta con un juego de palabras alrededor del verbo “entrar” y la posible confusión homónima entre el *entrar* a un lugar y el *entrar* referido de nuevo al acto sexual.

Partiendo de estos cuatro supuestos, donde la ironía *rompe* las reglas lingüísticas establecidas, podríamos incluir la mayoría de las posibilidades, giros, juegos y demás opciones que el autor podría usar para construir recursos cómicos. Y decimos construir porque las posibilidades tienden a ser infinitas dependiendo de la habilidad e ingenio del autor. Igualmente, estas opciones no son exclusivas y lo más común es que actúen de forma combinada: “un determinado indicador o marca no se encuentra en solitario como señal de ironía, sino que lo más frecuente es la coaparición conjunta de diversos de ellos” (Gurillo, 2012, p. 129). Vimos en algunos ejemplos que lo usual es que los recursos irónicos aparezcan mezclados para provocar diversas respuestas, esto hace complicado identificarlos y extraerlos diferenciados para su posterior análisis; en cambio, para el autor, es una forma de multiplicar los resultados con las innumerables maneras y tácticas que tiene a su alcance para hacer comedia desde la ironía.

Recordaremos que anteriormente decíamos que Bergson (1900) hablaba de lo cómico de situación y lo cómico verbal. Cuando Bergson se refiere al plano del lenguaje prefiere atenerse a tres de las proposiciones que usa para la situación, aunque referidas y adaptadas hacia aspectos lingüísticos. Estas tres *leyes fundamentales* que plantea Bergson alrededor de la comedia verbal son tres: inversión, interferencia y transposición.

1. Inversión. Consiste en que “los profesionales del ingenio, en cuanto oyen una frase, procuran averiguar si podrá tener otro sentido, dándole la vuelta (...). Así se emplea frecuentemente para refutar una idea en términos más o menos jocosos” (Bergson, 1985, p. 44). Este recurso es especialmente usado por comediantes que deben encontrar la chispa humorística entre las noticias diarias o el contexto que les rodea. Frente a esta posible y supuesta noticia de cualquier periódico: “El gobierno subirá el salario mínimo en julio”; un humorista podría presentar esta interpretación: “El gobierno encontrará una nueva excusa para no subir el salario mínimo en julio, tal y como hizo en junio”.

2. Interferencia. Para Bergson “La interferencia de dos sistemas de ideas en la misma frase es fuente inagotable de efectos cómicos. Hay muchos medios de obtener esta interferencia, es decir, de dar a una misma frase dos significaciones independientes que se superponen” (1985, p. 45). Para este caso donde pueden confluír juegos de palabras, homónimos, retruécanos equívocos u otras posibilidades, podemos recordar como ejemplo la rutina cómica del dúo cómico Abbot y Costello titulada *Who’s on first*, o *The baseball rutine* y que hicieron muy popular en los años treinta, primero en teatros de vodevil y luego en la televisión. En realidad, este juego de palabras puede tener una parte de su origen en *La Odisea*, en el diálogo entre Ulises y el Cíclope cuando este dice que su nombre es *Nadie*, lo que provoca la posterior confusión del Cíclope. Reproducimos un extracto del texto comentado de Abbot y Costello porque nos parece que es la mejor forma de ilustrar este punto:

Costello: That’s what I want to find out. I want you to tell me the names of the fellas on the St. Louis team.

Abbott: I’m telling ya. Who’s on first, what’s on second, I Don’t Know’s on third.

Costello: You don’t know the fella’s name?

Abbott: Yes.

Costello: Well then, who’s playing first?

Abbott: Yes.

Costello: I mean, the fella’s name on first base.

Abbott: Who.

Costello: The fella playing first base for St. Louis?

Abbott: Who.

Costello: The guy on first base.

Abbott: Who is on first!

Costello: Well, what are ya asking me for?

Abbott: I’m not asking you. I’m telling you. Who is on first.

Costello: I’m asking *you* who’s on first.

Abbott: That’s the man’s name.

Costello: That's who's name?
Abbott: Yes.
Costello: Well, go ahead and tell me.
Abbott: Who.
Costello: The guy on first.
Abbott: Who!
Costello: The first baseman.
Abbott: Who is on first! (Filmsite, s.f.)

3. Transposición. En este caso, Bergson expresa la *transposición* como la reproducción de una escena, secuencia u obra en la que un personaje o varios asumen una serie de circunstancias o roles que no le son propios con los consiguientes resultados cómicos. Para refrendarlo dice que “mucho más profunda es la fuerza cómica de la transposición. Es al lenguaje corriente lo que la repetición a la comedia” (1985, p. 45); de esta forma, coloca a este recurso como uno de los más prolíficos para el campo de la comedia. En este caso es muy nutrido el número de ejemplos: si nos vamos al cine clásico encontramos a Charlot policía, Charlot bombero, Charlot boxeador... Es decir, Charlot asume un rol que no le es propio y que reconocemos, en ese choque de ideas surge la comicidad. Igualmente aparecen aquellas obras donde los criados hacen de señores y viceversa, como *Las Criadas* de Jean Genet (1919-1986), en la que las sirvientas Claire y Solange juegan a ser señoras; o *El escondido y la Tapada*, de Calderón de la Barca (1600-1681), donde el sirviente Mosquito se disfraza de amo. También podríamos incluir todas aquellas obras o escenas que giran alrededor del cambio de sexo de uno de los personajes, incluyendo actualmente espectáculos con *drag queens*, convertido casi en un subgénero obligatorio en todas las carteleras importantes del mundo, como puede ser la comedia musical *Kinky Boots* (Lauper y Fierstein, 2012). En todos estos casos, las situaciones conllevan una serie de giros e implicaciones lingüísticas que suelen conducir a la comedia.

Acabamos esta referencia a Bergson recuperando una cita donde ilustra la importancia de estos recursos cómicos lingüísticos a la hora de generar humor y la presencia cotidiana que tienen, y deben tener, en nuestras vidas:

Si el lenguaje, en suma, fuese un organismo completamente unificado, incapaz de fraccionarse en organismos independientes, no le alcanzaría lo cómico, como no le alcanzaría tampoco a un alma que tuviese una vida armónicamente fundida, tersa, semejante a la superficie de mi agua serena. (...) Lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo

contrario a la atención, el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir. (Bergson, 1985, p. 47)

Es posible que la gran mayoría de los recursos cómicos lingüísticos se puedan encontrar como parte de las leyes fundamentales de Bergson, o dentro de esas reglas que Gurillo plantea como *rompibles* para crear ironía y humor. Lo que sí debemos tener en cuenta es que para que un recurso cómico lingüístico funcione debe existir un contexto común, empezando por el propio lenguaje, que una a las dos partes que entran en juego: el autor, actor o comediante y el lector o espectador:

Se consiguen efectos cómicos a través del lenguaje cuando estos remiten a un saber compartido con el espectador; es decir, cuando hay una complicidad con éste. Estos recursos lingüísticos (...) exigen un mayor esfuerzo de procesamiento, dado que, para entenderlos, es necesario acudir a un determinado saber almacenado. (Edeso, 2005, p. 360-361)

En gran parte es por esta razón que muchos espectáculos cómicos que se fundamentan en un tipo de comedia física o más visual y corporal rompen fronteras y pueden llegar a un mayor número de público, frente a propuestas que se apoyan en el texto y el lenguaje donde quizá se ven más limitados a las fronteras que impone el idioma. Tenemos en este caso el ejemplo de todas las películas cómicas mudas de comienzos del siglo XX que fácilmente se comprenden y disfrutan en cualquier lugar del mundo.

Si miramos hacia el teatro también existen en España compañías de teatro cómico visual como *Tricycle* o *Yllana*, que han podido girar sus obras sin limitaciones de lenguaje por varios países. Por otro lado, aparecen propuestas con mucho éxito más ancladas a un idioma donde los recursos cómicos tienden a ser más lingüísticos y giran alrededor de una realidad y contexto puntual, pero difícilmente pueden salir de sus propias fronteras. Por ejemplo, la compañía *Animalario* con la obra *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* (2003), de Juan Mayorga y Juan Cavestany, que ya desde el título nos sitúa en un contexto y una realidad política muy concreta que difícilmente podría ser entendida en otros países. Como dice Simarro “Es el humor basado en lo estrictamente lingüístico el que mayores dificultades puede crear a un hablante no nativo de cualquier lengua, incluso en estadios muy avanzados de su adquisición” (2017, p. 620), y también creemos que además de la barrera del idioma, la barrera del contexto, aun manteniendo el mismo idioma como puede ser el caso de Colombia y España, también puede ser un gran condicionante para transmitir correctamente las intenciones cómicas.

Debido a ello, pasaremos a exponer una selección de los recursos cómicos lingüísticos para los que la complicidad mutua entre autor y lector o espectador debe estar muy presente si se aspira a ese entendimiento que hace crear el humor. Normalmente, para usar estos recursos y según Simarro (2017), son necesarias una serie de competencias lingüísticas en varios niveles de la lengua alrededor de las ambigüedades y rupturas a nivel fonológico, léxico y morfosintáctico que se suelen originar. No obstante, a veces “la mera resolución de la ambigüedad no resulta suficiente para lograr el efecto cómico deseado” (p. 621), por lo que entendemos que la aplicación de cualquiera de estos recursos no podemos considerarlo un hecho matemático u objetivo; de nuevo vemos que el campo de la subjetividad, además de otros factores mantienen un peso decisivo a la hora de provocar comicidad.

Por lo tanto, hemos elaborado este listado genérico de recursos basándonos en la frecuencia que suelen ser usados por los autores y comediantes, y también en otros listados similares elaborados por diversos autores (Simarro, 2017; Edeso, 2005; Vivanco et al., 1997; Flores et al., 2009) que hemos encontrado en nuestra investigación y que han ayudado a construir esta propuesta:

1. Repeticiones. Es un recurso que ya ha aparecido anteriormente, y en este caso el personaje repite un término o una expresión con intención cómica. Según Simarro (2017), estas repeticiones pueden ser de un término neutro o de un término culto que, en boca del personaje, a priori no parecería encajar mucho. Estas repeticiones pueden llegar al pleonasma, cuando dicha repetición puede llegar a ser excesiva. En *American Buffalo*, de David Mamet (1975), el personaje de Teach habla continuamente repitiendo palabras y expresiones; no solo puede provocar comicidad su forma de hablar, sino que también es una de las características que le definen como personaje.
2. Comparaciones. Este tipo de recurso está quizá más cerca del chiste o de la frase hecha: “eres más tonto que Abundio que corría solo y llegó segundo”, aunque también puede aparecer dentro del propio diálogo del texto dramático. Para Simarro “Su comicidad radica en que no hay una verdadera relación de semejanza entre los dos términos que se comparan, sino una exageración: se deforma la realidad exageradamente” (2017, p. 356). En el monólogo *La mujer sola*, de Dario Fo (1986), leemos: “Y así fue como descubrí que el amor no era lo que hacía con mi marido, él encima y yo debajo..., ¡como debajo de una apisonadora!, sino como..., como un salto muy grande, a cámara lenta” (p. 27). El autor

usa una doble comparación sobre el mismo hecho, la primera más jocosa y la segunda más poética; en este caso la carga cómica está en la primera comparación. Otro tipo de comparación, quizá un poco más indirecta, la podemos encontrar también con Dario Fo, en el *Monólogo de la puta en el manicomio*, cuando la protagonista dice: “Casi como si le tocan a una el rosbif, que en realidad es el músculo sartorio o transversal...” (1986, p. 65). Para este caso, el autor apunta una comparación entre el “rosbif”, queriendo decir *roast beef*, o lomo bajo de ternera en España, con el músculo sartorio real que se encuentra en la parte interna del muslo. Fo hace referencia a una caricia maliciosa en el muslo interno de la mujer a través de esa comparación; veremos más adelante que también aquí se usa el recurso de aproximación de términos entre *rosbif* y *roast beef*.

3. Juegos de palabras. El lenguaje es una fuente inagotable de posibilidades sonoras y léxicas que empuja los juegos de palabras, en algunos casos surgen errores o malentendidos, pero en otros los resultados son claramente cómicos y suele una forma muy directa de provocar situaciones cómicas:

En los juegos de palabras humorísticos, se ven involucradas simultáneamente las normas de la lengua como un sistema lingüístico -el conjunto de reglas sintácticas, morfológicas y semánticas- y las convenciones sociales, es decir el lenguaje y sus nexos con la realidad, los hablantes y las condiciones concretas de sus usos. (Flores et al., 2009, p. 100)

Dentro de la clasificación de juegos de palabras prácticamente podemos incluir un gran porcentaje de los recursos y propuestas cómicas que aparecen en los textos dramáticos. Por ejemplo, en la obra *Tú estás loco Briones* (1978), de Fermín Cabal, encontramos este diálogo:

BRIONES.- (...) Aquí hay un orden. Y a mí el orden me tira mucho.

SOR.- Un orden absurdo. El orden del desorden.

BRIONES.- Y fuera el desorden del orden un absurdo desorden.

SOR.- ¿Por qué un absurdo desorden?

BRIONES.- Porque es un desorden perfectamente ordenado.

SOR.- No puedo seguirle, Faustino. Me desconcierta usted. (Cabal, 1987, p. 62)

El dramaturgo en este diálogo *juega* con las palabras “orden” y “desorden”, que tienen significados contrarios provocando cierta confusión que lleva a generar comicidad al lector y también al espectador. De hecho, el resultado cómico del juego y la intención del autor se ve reflejado en la última intervención de SOR donde manifiesta su perplejidad. Este tipo de juegos de palabras, que genera cierto ritmo musical en su

lectura, se ha constituido con el tiempo en un recurso muy usado; recordemos muchos de los diálogos que inserta Quentin Tarantino en sus guiones de películas, basados en gran parte en este tipo de uso del lenguaje.

Encontramos que usan juegos de palabras los acertijos, las charadas, las rimas, la homofonía, los retruécanos, o las dobles acepciones, entre otros. Las combinaciones serían muy numerosas. Según Edeso (2005), las opciones de juegos de palabras más habituales se basan en cuatro posibilidades: semejanza de significantes, polisemia, semejanza de significados y sonoridad.

4. Enumeraciones y listados. Se basa en la exposición consecutiva de una serie de términos que suelen ir de menor a mayor, donde lo mayor sería la opción más cómica posible. En esta intervención de VOLPONE, en la obra *Inocencia* (2009), de Juan Mayorga, podemos fijarnos en este recurso de forma clara:

VOLPONE.- La imagen misma de la inocencia. ¿Alguna cosita más? ¿Biomac? ¿Tranzom? ¿Arpadrina? ¿Informática? ¿Futbolistas? Tengo argentinos a precios de risa. (Mayorga, p. 101)

Cuando VOLPONE dice “Tengo argentinos a precios de risa”, entendemos que es el último término de la enumeración y el más exagerado y cómico. Existe una variación de este recurso que, igual que la regla del tres de Vorhaus (2017) o los tres pasos de Géné (2015), se apoya en el número tres como referencia numérica: la lista de tres. Este recurso aparece en diferentes textos dramáticos y es especialmente usado por los comediantes de *stand up*:

La regla del tres supone una evolución de la clásica estructura de la premisa y el remate. Ya que propone una estructura en la que hay una premisa y tres ejemplos, dos de ellos van en la misma dirección y el tercero, el remate, la cambia sorpresivamente provocando la risa. (Cubero, 2017, párr. 5)

En la narración introductoria a *Lazy Daisy*, uno de los temas de *Mastropiero que nunca* (1977), del grupo argentino *Les Luthiers*, encontramos este recurso de una forma más elaborada:

Finalmente, los mellizos Mastropiero se encontraron, se reconocieron de inmediato. El parecido era tan notable que durante toda la estadía de Johann Sebastian los guardaespaldas de Harold no sabían a quién proteger, el mayordomo de Harold no sabía a quién atender y la mujer de Harold... se llamaba Margaret. (Les Luthiers, 1977)

El tercer término de la regla de tres en este ejemplo sería: “y la mujer de Harold... se llamaba Margaret”. Cuando esperamos otra explicación similar sobre a quién atender o proteger, el golpe final nos lleva a un elemento totalmente fuera de la lógica previsible que provoca la gracia aludiendo a la mujer que previamente no había aparecido en el relato.

5. Ambigüedades. Podemos considerar las ambigüedades como un tipo de juego de palabras, pero dada su abundancia y su gran uso creemos que merece un espacio propio. Con el recurso de la ambigüedad “se busca crear secuencias cuya característica, principalmente, es la de exigir una interpretación que derive en un enunciado ambiguo creando, a su vez, el efecto cómico” (Simarro, 2017, p. 623). En el campo del chiste coloquial rápido la ambigüedad como recurso se ha extendido especialmente por su ligereza y efectividad:

- ¿Sabes que mi hermano anda en bicicleta desde los cuatro años?
- ¡Pues ya debe de estar lejísimos!

En este ejemplo, la comprensión del segundo personaje realmente es errónea respecto a la propuesta de su interlocutor y precisamente eso es lo que genera el humor. La confusión surge de interpretar el tiempo *desde que* el hermano anda en bicicleta y el tiempo *que lleva* el hermano andando en bicicleta.

6. Imágenes mentales cómicas. A través de este recurso el personaje con su diálogo “se encarga de dibujar con palabras una escena de carácter cómico” (Edeso, 2005, p. 356). Este recurso tiene mucha relación con las exageraciones y las comparaciones en las que se suele apoyar el escritor para construir la imagen cómica. Encontramos ejemplos de este recurso ya en las obras cómicas clásicas de Aristófanes y Plauto:

LISÍSTRATA. Y ni siquiera de los amantes ha quedado ni una chispa, pues desde que los milesios nos traicionaron, no he visto ni un solo consolador de cuero de ocho dedos de largo que nos sirviera de alivio “cueril”. (Aristófanes, 2019, p.8)

En este ejemplo, Aristófanes construye esa imagen mental cómica desde la comparación de los “ocho dedos de largo” para un consolador de cuero y el añadido de la palabra “cueril”; todo el conjunto de elementos que relata LISISTRATA provoca esa imagen que empuja al espectador hacia la imaginación cómica.

SOSIAS. - Demonio, desde luego, si hay una cosa de la que estoy seguro cien por cien, tengo la impresión de que el lucero de la noche ha cogido una borrachera y se ha quedado dormido. (Plauto, 1992, p. 25)

En este ejemplo, Plauto construye la imagen mental cómica desde la exageración al atribuir al “lucero de la noche”, el planeta Venus, características humanas por las que puede emborracharse y dormir. De hecho, más adelante en el texto apuntala la imagen diciendo “tengo la impresión de que el sol está durmiendo después de haber bebido a base de bien” (p. 25), repite la estrategia y culmina la imagen mental *humanizando* a los dos astros de una forma muy popular.

7. Palabras inventadas o similares. Usar palabras inventadas es muy común en textos cómicos, pues “su comicidad radica en que tales términos están creados por analogía con otro ya existente” (Edeso, 2005, p. 357). Ya hablamos anteriormente del ejemplo del “doctor *Tóquemetoda*” en *¡Ay Carmela!*, un término inventado, en este caso un nombre propio, que surge de la unión de dos palabras “tóqueme” y “toda”, con evidente significado cómico de índole sexual. Otro buen ejemplo de invención de un término, en este caso técnico, aparece en la película *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985) con el *condensador de fluzo*, una nueva tecnología que se supone permite el viaje en el tiempo y sobre la que gira toda la trama. También existen varios diccionarios de términos inventados con carácter cómico, ya sean editados o en línea, que cultivan de forma muy exitosa este tipo de recurso; ponemos como ejemplo, “Pestigio: Fama en todo caso adversa que adquieren ciertos individuos por su mal olor” (López-Navia, 2020, definición 19), que hace parte de las *Nuevas Entradas del Breve Diccionario de Tediato*.

Por otro lado, aparece también como recurso cómico en esta categoría el uso de palabra similares a otras ya existentes. Recurso también muy usado, especialmente al ponerlo en boca de personajes que suelen demostrar un limitado conocimiento o educación y en ello se basa en parte su comicidad. Edeso (2005) clasifica este recurso bajo el nombre de “aproximación de términos” y añade que normalmente se suele producir al confundir con términos cultos y pone este ejemplo de la serie *Los Serrano*: “Si no os lo creéis os enseño el árbol ginecológico de la familia (p. 353)”, donde la primera intención del personaje es usar la palabra “genealógico” pero quizá por desconocimiento finalmente usa la palabra “ginecológico” provocando una situación cómica. El grupo cómico *Martes y Trece*, entre otras muchas hizo muy popular la expresión *el retonno*, que

incluso fue el título de un programa de TVE en 1994, donde se referían claramente a la expresión correcta “el retorno”; de nuevo un término que por aproximación genera la comicidad.

Encontramos este recurso normalmente en el teatro y la comedia costumbrista. En la escena IV del sainete *Manolo*, de Ramón de la Cruz (1731-1794), entre muchos otros encontramos este diálogo entre MEDIODIENTE y LA REMILGADA:

MEDIODIENTE

Ya te entiendo y te juro, dueño mío
que nunca he vuelto a ver la Potajera,
dende la noche que la di la tunda
por darte a ti *sastifación*...

LA REMILGADA

No mientas;
que yo el día te vi de los *Defuntos*
ir *cacía* el *hespital* junto con ella. (De la Cruz, 1786/2009, escena IV)

En estas dos intervenciones nos queda claro que estos personajes pertenecen a una clase social baja por el uso lingüístico que muestran. En esta edición incluso aparecen en cursiva los términos *erróneos* que por aproximación los personajes usan de forma cómica: *dende*, *sastifación*, *cacía* y *hespital*. En este caso, comprobamos de forma fehaciente que desde el texto el autor puede indicar el momento donde el actor o actriz debe considerar que está ante un momento cómico.

8. Incongruencias. Una incongruencia según el *DRAE*, es un “Dicho o hecho faltos de sentido o de lógica” (*DRAE*, 2021). Siguiendo esta definición nos podemos acercar al campo de los *alogismos*, o situaciones sin lógica, porque “La estupidez, la incapacidad más elemental de observar correctamente, de ligar causas y efectos, despierta risa. Tanto si se dicen como si se hacen cosas insensatas -ambos casos pueden ser reducidos a uno solo-” (en Flores et al, 2009, p. 136). Para esta categoría encontramos quizá una mezcla de varias: las exageraciones, las comparaciones y las imágenes mentales cómicas. En los ejemplos anteriores de *Anfitrión*, (1992), de Plauto, donde se suponía que los astros se emborrachaban, podríamos haberla incluido aquí, pero creemos que está más cerca de la imagen mental cómica, aun pudiendo ser también una incongruencia. Este recurso se asocia a comparaciones, metáforas e imágenes mentales poco usuales, donde el receptor debe realizar un mayor esfuerzo para comprender el sentido cómico que se propone.

Para Vivanco C., Vivanco H. y Zenteno (1997), en muchos de estos casos entre autor y receptor debe existir un “grado necesario de la competencia humorística” (p. 345), estas competencias pueden ser de diversos tipos destacando las macrolingüísticas, el conocimiento de hechos específicos presentes o pasados, el conocimiento de un mundo universal o experiencial, o el conocimiento de un mundo fantástico o ficticio (pp. 345-348). Dentro de esos espacios comunes se puede plantear como una forma de incongruencia que popularmente se suelen conocer como *humor absurdo* que, aunque pueda tener algún elemento en común, no guarda relación con el teatro del absurdo de mediados del siglo XX. En *La paz*, de Aristófanes, encontramos bastantes momentos donde las incongruencias mantienen una comicidad constante a la largo de toda la obra. De alguna manera, la trama de la obra está construida sobre una gran incongruencia donde TRIGEO se monta en un escarabajo pelotero gigante para llegar volando al Olimpo y poder hablar con Zeus:

SEGUNDO SERVIDOR.- Ayer se fue corriendo no sé adónde, y volvió a casa con este enorme escarabajo, ligero como un caballo del Etna, obligándome a ser su palafrenero. Mi amo le acaricia como si fuese un potro, y le dice: «Pegasillo mío, generoso volátil: llévame de un vuelo hasta el trono de Zeus.» Pero voy a ver por esta rendija lo que hace. ¡Oh desgraciado! ¡Favor! ¡Favor! ¡vecinos! ¡Mi amo sube por el aire en el escarabajo!

TRIGEO.- (*Apareciendo a caballo sobre una máquina que representa un escarabajo de dimensiones colosales.*) Calma, calma, despacio; poco a poco, escarabajo mío; refrena tu fogosidad; no confíes demasiado en tu fuerza; aguarda a que, después de sudar, el rápido movimiento de las alas haya dado agilidad a tus remos. (Aristófanes, 2019, p. 4)

Otro ejemplo de incongruencia lo encontramos en la obra *Vaselina* (2013), de Martha Márquez, uno de los textos que analizaremos, y que en este caso encajaría en ese tipo de “conocimiento de un mundo universal o experiencial” del que hablaban Vivanco C., Vivanco H., y Zenteno (1997):

COMPAÑERA DE TRABAJO: Hay alguien que como el humo domina el mundo. Alguien que no sabemos quién es, que es como el humo pero en realidad es de carne y hueso, pero se mueve en todos los lugares como el humo. Yo puedo verlo, sentirlo, existe. Cada cosa que pasa, cada impuesto que sube o baja, cada producto que debe o no salir al mercado, lo que debe pensar cada ser humano en este planeta, él lo domina y él lo determina. Creo que debe vivir en Dubai. Tiene acciones en el Vaticano y en Las Vegas. Tiene acciones en la guerra civil Siria y en las artesanías que venden en la esquina. Usted compañero de trabajo, siempre me ha subestimado. A mí la cabeza no solo me sirve para echarme el tinte, compañero de trabajo. (Márquez, 2013, p. 16)

En la misma obra de Márquez encontramos otro tipo de incongruencia más cercana a la tipología sobre el “conocimiento de un mundo fantástico o ficticio”:

SEÑOR QUINTERO: Que la Fuerza te acompañe, en inglés *May the Force be with you*, es una frase utilizada por los personajes de ficción del universo creado por George Lucas. (...) Se sabe que primero fue una forma de saludo entre los Jedi, y miembros del alto consejo Jedi (...). Un día tienes un imperio galáctico y luego estás en el metro con tu maleta, sin nada en los bolsillos, sin rumbo en otro país. La vida me estaba dando por detrás y estaba ensañada conmigo. Entonces plagué a Star Wars y me inventé mi propia Guerra de las Galaxias. Soy el Jedi de mi culo y tengo que defenderlo. “Que la vaselina te acompañe”. (Márquez, 2013, p. 26)

Ya dijimos que, cuando aparecen este tipo de incongruencias, popularmente se suele decir que es un humor *absurdo* o *surrealista*, que no es ni una cosa ni otra; pero de alguna forma ayuda a definir el efecto que provoca en muchos casos entre los lectores y espectadores este tipo de comicidad. Suelen ser respuestas de extrañeza, sorpresa, curiosidad... o incluso a veces cierta incompreensión o rechazo en el primer intento de comprender el sentido cómico de la propuesta, ya que en algunos casos son comicidades de *efecto retardado*. Estas sensaciones van desapareciendo una vez que se medita la situación y se llega a su entendimiento completo.

9. Otros idiomas. El uso de otros idiomas, la inserción de vocablos en otro idioma o el pronunciamiento defectuoso son unos recursos cómicos bastante comunes que pueden definir a ciertos personajes; incluso también podemos encontrar personajes que hablan en otro idioma y tan solo ese hecho puede provocar situaciones graciosas. Podríamos seguir el rastro de este recurso hasta la *Commedia dell'Arte* con el personaje de il Dottore, que una de sus características es hablar en latín para demostrar sapiencia. Así lo reflejó Molière más adelante en *El médico a palos* (1666), con el personaje de Sganarelle, que no es médico, pero demuestra sus supuestos *conocimientos* hablando en un latín *macarrónico*. Además, en este caso poniendo en boca de Aristóteles palabras en latín, cosa esta que también sería muy poco probable:

SGANARELLE: No importa. Aristóteles dijo: *Bonus bona bonum, uncias duas, mascula sunt maribus, honora medicum, acinax acinacis, est modus in rebus; amarylida sylvas*. Que quiere decir, que esta falta de coagulación en la lengua la causan ciertos humores que nosotros llamamos humores... acres, proclives, espontáneos, y corrumptentes. (Molière, 2002, acto II, escena V)

Esta incorrección al usar vocablos y extranjerismos “puede darse, asimismo, en nombres propios, generalmente de otras lenguas, como *Coperfel* en lugar de Copperfield

—el famoso mago— o *Suarche* en lugar del apellido de origen alemán Schwarzenegger” (Edeso, 2005, p. 358). En la obra *Preámbulo para Hamlet* (2003), de Mario Jurado, que también hace parte de nuestro trabajo, encontramos un ejemplo similar, aunque planteado de otra forma mientras el personaje habla por teléfono:

MAESTRO: No me diga que no le llegaron las invitaciones, pero si yo se las envié con el chico de... la taquilla. Claro que puede. Mañana la espero. Hamlet... Ham-let de William Shakespeare... No, como suena, no, apunte: Sha-kes-pea-re. No, no es ruso. Tampoco. Es inglés. Sí, de Inglaterra, donde está la reina. (Jurado, 2003, p. 10)

Como dijimos, otra posibilidad dentro de este recurso es introducir vocablos extranjeros en medio de un diálogo o situación para provocar confusión y momentos cómicos. En la obra *Cruzar la raya* (2014), de Carlos García Ruiz, aparece un diálogo alrededor de la palabra *tunning* que el personaje ROJO no acierta a entender, BLANCO aprovecha la situación para introducir el chiste sobre la palabra aludiendo al *tunning*, o buscador de frecuencias de las radios, cuando en realidad se refiere al *tunning* como popularmente se denomina a las adaptaciones que se realiza a los coches según los gustos de sus dueños:

BLANCO. - Está bien, trabajo tuneando coches.

ROJO. - Tuneando coches... (*Lo apunta*).

BLANCO. - Sí, hago *tunning*.

ROJO. - ¿Tunning?

BLANCO. - Tunning, como lo de las radios. (García Ruiz, 2014, p. 27)

Los personajes que no pronuncian bien un idioma, o lo pronuncian a veces deliberadamente mal, suelen quedar definidos por esta característica. En muchos casos son personajes de baja condición cultural o personajes que quieren demostrar conocimientos que no tienen; en ambos casos el resultado suele ser bastante risible. Solo hay que recordar la innumerable cantidad de escenas y *sketches* cómicos basados en estas situaciones que aparecen en el repertorio de humoristas televisivos españoles: *Martes y Trece*, *Gomaespuma*, *Los Morancos*, *Duo Sacapuntas*, *Cruz y Raya*, etc. Quizá la supuesta y tan comentada incapacidad histórica de los españoles para asumir el aprendizaje de otros idiomas, provoque estas situaciones cómicas tan comunes en nuestro país. Aunque no todos están de acuerdo con esta aparente regla:

Ramón Buenaventura, traductor del inglés y del francés, no cree que el daño que hacen las risas y las burlas a los que hablan mal el inglés retraigan a los que lo están aprendiendo. Y tampoco llega a explicar, sugiere el escritor, “la resistencia

de los españoles a los idiomas”. “Los nacionales de países con idioma fuerte (franceses, ingleses, americanos, italianos, alemanes) no suelen poner mucho interés en aprender idiomas”. Y nosotros, que tenemos un idioma de tan largo alcance, estamos, sin embargo, obligados a hablar bien los suyos. “¡Que aprendan ellos el español, coño!”, añade enfáticamente, con ecos unamunianos. (Cruz, 2012, párr. 5)

La realidad es que este recurso del uso de otros idiomas, bien o mal pronunciado, es muy usado en la comedia teatral española más popular desde los sainetes de los hermanos Quintero hasta los espectáculos de Lina Morgan donde su personaje sufría a menudo este tipo de *confusiones*. Quizá este tipo de recursos en comparación con Colombia, que quizá tiene más influencia mediática y sociocultural de Estados Unidos, no se encuentran tan a menudo en la comedia del país; efectivamente existe y alguna vez aparece, aunque no con tanta presencia como suele suceder en España.

10. Coloquialismos e idiolectos. Al retratar a un personaje; ya sea de baja extracción social, perteneciente a un cierto grupo profesional o con alguna característica física o de personalidad marcada, una de las opciones que tiene al autor es presentarlo al público a través de su forma de hablar y expresarse. En el caso de los coloquialismos, la intención es “crear un registro coloquial que, a veces, llega a ser incluso vulgar (...) se trata de aproximar el habla de los personajes a la del espectador” (Edeso, 2005, p. 359). Ya vimos algún ejemplo anteriormente, al hablar del sainete *Manolo*, de Ramón de la Cruz (1731-1794) con el diálogo entre el *Mediodiente* y *La Remilgada*, que ya desde la elección de sus nombres el autor nos da pistas de su origen social y por lo tanto de su *coloquialidad* al hablar; pero también podemos verlo en este extracto de *La estanquera de Vallecas*, de José Luis Alonso de Santos (2010), en esta intervención de LEANDRO:

LEANDRO ¡Que no nos dé sermones, señora! ¡Cállese y no joda más! (*Enfunda la navaja y trata de atar y amordazar a la anciana con un cinto y un pañuelo.*) A ver si así se está quieta y callada de una puta vez. Encontraremos el dinero, aunque tengamos que... ¡Si es que no se deja! ¡Ayuda tú, coño! ¡Ay! ¡Ay, ay! ¡Me ha mordido! (*Da un golpe a la anciana en un pronto, y cae ésta sí sentido, desmadejándose entre las baldosas.*) A ver si ahora afloja el nervio. (p. 56)

En esta intervención de LEANDRO encontramos varias expresiones que no solo caracterizan al personaje, también nos presentan un tipo de habla muy coloquial apoyado en expresiones soeces que también hacen muy real la situación: “no nos dé sermones”, “no joda más”, “de una puta vez”, “¡Ayuda tú, coño!”, “afloja el nervio”. Todo

este diálogo, dependiendo de cómo se presente la situación en escena, junto a la interpretación de los actores, puede llegar a ser bastante cómico, incluso hilarante.

En relación a los idiolectos, el *DRAE* los define como un “Conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo” (*DRAE*, 2021) y para algunos autores el idiolecto es similar a una huella dactilar que define al personaje:

Nadie habla exactamente igual que otra persona. La procedencia, la clase social, los estudios o la familia condicionan absolutamente nuestra forma de hablar (...) el idiolecto es tan identificativo y personal como una huella dactilar y una de las mejores herramientas para hacer creíble un personaje. (Fuentes, 2019, párr. 5)

Es una gran herramienta para el autor, no solo para definir al personaje, también para plantear y presentar las situaciones y gags cómicos en los que estará involucrado. Ya hemos hablado de varios cómicos españoles, pero en este apartado bien pueden encajar entre otros Antonio Ozores (1928-2010), y Gregorio Sánchez, alias “Chiquito de la Calzada” (1932-2017), cuyas rutinas cómicas consistieron en muchos casos en crear idiolectos propios jugando con palabras, modificándolas o también inventándolas. Un personaje que se caracteriza por su forma de hablar y conjugar verbos, a veces de forma cómica, y lo ha definido universalmente es “Joda”, personaje de las películas y series de la saga *Star Wars* (1977-). Otro ejemplo de actor y escritor cómico que usó a menudo este recurso es Mario Moreno “Cantinflas” (1911-1993), a través del idiolecto propio de sus personajes lograba transmitir también a sus espectadores un registro coloquial muy cercano apoyado en formas del habla mexicana popular. Como ejemplo valga este extracto de la película *El analfabeto* (Miguel Delgado, 1960), donde su personaje característico aparece contestando a unas preguntas del profesor:

Las letras no son todas iguales entre sí, debido a que unas son diferentes de las otras y las otras son distintas de las demás, ¿agarré bien la onda? (...) Tenemos ante esta situación de *símbula* varias situaciones, tenemos también la situación de las mayúsculas y las *menúsculas*... las mayúsculas son las que se acostumbran a ser las grandotas y las *menúsculas*, por falta de vitamina, o sea de *desenrrollo* literario, siguen siendo chaparritas.⁸ (Carlos Flores, 2022, 41m.51s)

Cantinflas, en esta explicación, vemos que no solo hace uso de un idiolecto propio, también lo combina con otros recursos como invención de palabras, *símbula*, o la

⁸ https://youtu.be/MG48837p_mQ

modificación de otras, *menúsculas* y *desenrollo*; igualmente introduce un término coloquial muy popular del español mexicano como *chaparritas*.

4.7.7 El personaje cómico

En el apartado anterior donde hablamos del personaje, cuando planteamos una propuesta de análisis más general del texto dramático sin entrar en la comedia, ya presentamos diferentes formas de clasificar personajes que incluían también caracteres cómicos. Por lo tanto, para diferenciarnos de lo anteriormente expuesto intentaremos orientar esta sección desde un ángulo distinto para evitar repeticiones. En este caso, y sumando lo anterior, veremos las características del personaje cómico como tipo, su efecto en el público, como héroe o antihéroe cómico y alguna de sus cualidades.

Al hablar de personaje cómico, debemos recordar lo que plantea Aristóteles sobre la comedia en origen:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor. (Aristóteles, 1974, pp.141-142)

Vemos en esta cita que para Aristóteles los personajes cómicos, en este caso las máscaras cómicas, quizá se acercan más a un tipo de espacio farsesco o incluso grotesco: “lo risible es parte de lo feo”. Se nos planea que la máscara cómica es “algo feo” y expresa una gestualidad exagerada, “contrahecho sin dolor”; que presenta una expresión fuera de lo normal, aunque se nos aclara puntualmente que no es un ademán doloroso, incluso anteriormente se dice que la comedia “no causa dolor ni ruina”, y parece que el estagirita quería dejar claro este punto del *no dolor* de la comedia. También podemos fijarnos que el adjetivo *feo* aparece tres veces en esta cita relativamente corta: “feo”, “fealdad” y de nuevo “feo”, lo que quizá aleja a la comedia de los cánones de belleza más estandarizados en la Grecia clásica. Entendemos que Aristóteles nos indica que la comedia suele vivir alojada entre estratos sociales más bajos y populares, habitados por “hombres inferiores”, o por lo menos alejados de las clases nobles y *bellas* que suelen poblar las tragedias. A grandes rasgos, podemos resumir que el personaje cómico para Aristóteles podría tener las siguientes características: inferior, vicioso, feo, con defectos y contrahecho. No es necesario encontrar un personaje que cumpla con todos estos requisitos para ser cómico, pero

sí es cierto que muchos de los personajes cómicos que han aparecido a lo largo de la historia de la literatura dramática suelen cumplir con alguna de estas características.

Esta caracterización de los personajes continua en Roma con los tipos que aparecen en la comedia *palliata*, especialmente a través de las comedias de Plauto y Terencio, en las que “el lector (...) será capaz de caracterizar sin mayor dificultad a sus tipos fijos y constantes: el *servus*, el *senex*, el *adulescens*, la *meretrix*, la *matrona*, el *parasitus*” (López y Pociña, 2007, p. 44). De la misma forma, si observamos las máscaras cómicas de la comedia *atellana*, encontramos que en su mayoría estas comedias se centran en “situaciones bufonescas, centradas con gran frecuencia en torno a un número muy limitado de personajes típicos, *Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, *Dossennus*, (...) muy del gusto popular” (López y Pociña, p. 289). Aclaremos que, según López y Pociña (p. 289), al hablar de *Maccus*, nos encontramos un personaje de rasgos grandes, usualmente con gruesas mandíbulas y alguna deformidad física; tontorrón y, a veces, inocente. El *Pappus* sería el clásico viejo de la comedia decrépito, malhumorado, avaro y libidinoso. El *Bucco*, muy relacionado con “boca”, sería un bocazas, una especie de charlatán muy locuaz. Y con el *Dossennus* estaríamos hablando de un glotón que, como buen glotón, busca sacar provecho de todo.

Cualquiera de estos tipos cómicos romanos puede encajar con las descripciones del personaje cómico aristotélico y llegan hasta muchas producciones de teatro, cine y televisión de nuestros días impulsados posteriormente por la tradición teatral propia de cada país donde los estereotipos se repiten, y por la trascendencia de los personajes de la *Commedia dell'Arte*: *Pantalone*, *il Dottore*, *Colombina*, *Arlecchino*, *Capitano*, etc. que son deudores y herederos directos de esta tradición grecolatina.

De esta forma, por ejemplo, encontramos en una película de acción como *The Expendables 3* (Patrick Hughes, 2014) un personaje como Galgo, interpretado por el actor español Antonio Banderas, que básicamente es un exlegionario español con gran tendencia a hablar de más. En realidad, este personaje coincide con el *Miles Gloriosus* de Plauto; con *Il Capitano* de la *Commedia dell'Arte*; con el *Bucco* de la comedia *atellana*; y es también bastante vicioso, según decía Aristóteles. De la misma forma, en la televisión actual aparecen constantemente ecos de estos personajes tipo y por extensión de estas formas cómicas, ya sea la comedia griega o la comedia romana:

La función que en su momento desempeñó la comedia antigua griega la detentan en la pequeña pantalla, paradójicamente, series de animación nada infantiles como Los

Simpson (FOX: 1989), Padre de familia (Family Guy, FOX: 1999) o South Park (Comedy Central: 1997). (López y Unceta, 2011, p. 100)

Si revisamos los personajes que intervienen en estas producciones fácilmente podemos encontrar los tipos cómicos antes descritos entre ellos. Por lo tanto, para nuestro trabajo, será importante identificar si aparecen este tipo de personajes cómicos dentro de las obras que analizaremos como parte de su estructura dramática. De ser así, es muy posible que dicha obra también tenga una trama y cuente una historia posiblemente similar a otras ya planteadas desde estos tipos de comedia clásica, lo cual haría más sencillo el análisis porque partimos de algo ya conocido.

Parte del análisis también nos debe llevar a identificar el efecto que provoca el personaje cómico sobre el lector o el público. Para Bergson, el personaje cómico suele presentar un desequilibrio con la sociedad en la que existe y se desarrollan sus conflictos. De esta forma, el personaje está continuamente esforzándose por encajar de alguna forma en el contexto que le rodea: “La verdad es que el personaje cómico puede hallarse a buenas con la moral; pero faltarle, en cambio, ponerse bien con la sociedad” (Bergson, 1985, p. 50). No sería complicado encontrar ejemplos de personajes que cumplan con esta premisa, y quizá encaje aquí como personaje cómico esencial que cumple este requisito Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*, que además presenta una dimensión tragicómica evidente.

Siguiendo esta reflexión, Bergson habla de la “insensibilidad del espectador” frente a las situaciones que se presentan y que vive el personaje cómico y añade que “Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva. *Insociabilidad* del personaje, *insensibilidad* del espectador: he ahí, en suma, las dos condiciones esenciales” (1985, p. 52). Es decir: pase por lo que pase nuestro personaje cómico, como público no debemos involucrarnos demasiado en sus situaciones ya que, de alguna forma, podríamos perder esa *perspectiva o distanciamiento cómico* con la que juega la historia que plantea el autor para provocar la necesaria gracia y robarnos alguna sonrisa, o incluso risas estruendosas. Como ejemplo de este punto, podemos recordar las situaciones por las que pasa Bip, el personaje encarnado por el mimo francés Marcel Marceau (1923-2007). O ya en el cine clásico la galería de personajes de Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd. Todos ellos, por momentos, sufren momentos angustiosos que los llevan al borde de la catástrofe, pero gracias a diferentes situaciones, a veces casuales o aleatorias, consiguen burlar al destino y salir airoso consiguiendo su objetivo. A lo largo de todos esos momentos críticos, el público se ríe

frente a la desgracia del personaje poniendo de manifiesto esa insensibilidad que no permite compadecerse del personaje mientras no provoque risa. Incluso si recordamos el paso de Lope de Rueda *La soberana paliza*, cuando más hilarante resulta es precisamente al final en el momento de la paliza, cuando los personajes están recibiendo golpes mientras el público ríe. Este punto nos lleva pensar en una de las cualidades que veremos más adelante del personaje cómico: la humanidad: Al contrario que esa supuesta insensibilidad del público, el personaje cómico sufre, ríe o llora de una forma *demasiado* humana.

En otro apartado ya habíamos hablado de las diferencias entre héroe y protagonista, en este momento introduciremos una nueva variable como es el antihéroe, aunque primero debamos situar al héroe como escalón necesario de la argumentación. En el caso del personaje cómico veremos que, dependiendo de sus circunstancias, podría encajar en cualquiera de las tres categorías. Navarro (1978), diferencia entre *héroe mitológico-religioso* y *héroe popular*. Al hablar de la primera categoría, héroe mitológico religioso, se refiere a personajes como Teseo o Heracles que “ocupan un escalón intermedio entre el hombre y el Dios” (p. 139). Cuando se refiere a la segunda categoría, las posibilidades se multiplican y aparecen varias opciones: “En función pues de la sociedad que le rodea, podemos hablar del héroe como guerrero, del héroe como libertador, del héroe como redentor” (p.141). Ya no son personajes semidioses o *especiales* con cualidades casi sobrehumanas, son personajes con cualidades humanas que tras muchas situaciones consiguen su objetivo:

Ante todo, el folk-hero es un hombre como los demás que está íntimamente vinculado al grupo con el que convive. No hay en su origen ni en su linaje nada de rango excepcional o divino. En apariencia, pues, es uno más de los humanos. (p. 140)

Siguiendo con las comparaciones sobre la Grecia clásica, aquí Navarro nos habla de Odiseo, “de linaje muy sencillo, tras ciento y mil peripecias, consigue volver a Ítaca, su patria, para liberarla de las intrigas de los pretendientes” (p. 143). Dentro de esta categoría más amplia del héroe popular, podemos acercarnos a encontrar el personaje cómico que debemos identificar en nuestro trabajo. De esta forma, también podemos hablar de un *héroe cómico* como parte del grupo del héroe popular; aunque Navarro hace la aclaración de que no todos los personajes cómicos son héroes cómicos. Esta creación la atribuye al genio creador de Aristófanes: “Él es el creador del héroe cómico como tal individuo, pero se ha basado en el concepto de héroe popular que aparece latente en todas las Literaturas y las sociedades de los distintos pueblos” (p. 143). Como grandes ejemplos de este subtipo heroico, dentro de las obras de Aristófanes tenemos a

Trigeo, protagonista de *La paz*, y a Lisístrata; ambos empujan la acción de la obra liderando todo lo que ocurre a su alrededor. Según asegura Romano, “A estos personajes los llamamos héroes cómicos porque avanzan ciegamente, autísticamente hacia su castigo o derrota” (Romano, 2001, p. 105). No deja de ser curioso que al final de la sentencia Romano presenta como única posibilidad el “castigo o derrota”, anulando cualquier opción de final feliz.

Teniendo en cuenta lo expresado, y basándonos en los trabajos de Navarro (1978) y Romano (2001), podemos extraer diez características genéricas que suelen cumplir la mayoría de héroes cómicos:

1. Es culto, aunque no demasiado, autodidacta.
2. Enérgico, astuto, charlatán.
3. Suele ser de baja procedencia.
4. Ignora en parte las circunstancias de su entorno e ignora cosas de él mismo.
5. Se lamenta, es miedoso.
6. Miente sin escrúpulos.
7. Confunde realidad y fantasía.
8. Tiende a la soledad.
9. Contradictorio en sus decisiones.
10. Actúa en beneficio colectivo, y de rebote en el suyo propio.

No todos los héroes cómicos deben cumplir o poseer todas estas características como tal, pero sí podríamos verlos reflejados en varias de ellas. Así, además de los ya citados Trigeo y Lisístrata, podemos fijarnos en Arlechinno, en *Arlechinno servidor de dos amos*, de Goldoni; en Lisardo, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón del Barca; o en el dúo que forman Beatriz y Benedicto en *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare. Más adelante veremos que a medida que avanza el siglo XX la figura del héroe cómico va progresivamente dejando paso al *antihéroe cómico*.

Cuando buscamos la definición de antihéroe en el diccionario aparece: “Personaje destacado o protagonista de una obra de ficción cuyas características y comportamientos no corresponden a los del héroe tradicional” (DRAE, 2021). Es decir, las acciones del antihéroe no son semejantes a las de los tipos de héroe que vimos anteriormente y existe una clara separación entre ambos. Cuando buscamos como ha llegado este *antihéroe* hasta nosotros, especialmente a partir del siglo XX, encontramos que por el camino junto al héroe cómico aparecen otros héroes

asociados a diversos momentos literarios: el héroe caballeresco, el héroe libertino, el héroe realista, el héroe romántico..., pero para nuestro estudio nos interesan especialmente dos: el *héroe pícaro*, y el *héroe decadente* que, junto al héroe cómico ya visto, creemos que abonan la conformación del antihéroe cómico:

La respuesta del héroe pícaro a su situación de inferioridad en el mundo social es la de convertirse en un burlador de los demás que utiliza las armas de la disimulación y el fraude. Por lo demás, todas las derivaciones de la picaresca en el siglo XVII acentúan sin excepción la estafa como una de las características esenciales de los héroes. (...) Por otra parte, los héroes de la picaresca tienen conciencia de que en sus vidas se cumple una reversión de los valores tradicionales consagrados. (Correa, 1977, p. 79)

El héroe pícaro aparece a partir del siglo XVI y XVII con la literatura picaresca y nos sigue acompañando hoy día en diversas manifestaciones, mezclando sus características con otros tipos de personajes: no encontramos un personaje pícaro al cien por ciento, pero sí personajes que acumulan muchas de las peculiaridades de este tipo de personaje. Si revisamos el teatro y cine español del siglo XX y XXI podemos encontrar buenos ejemplos: desde Leandro y Crispín en *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente; pasando por varios de los personajes de la obra de teatro y película *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962); o mucho más recientemente el personaje de "JuanCarlitos", en la película *No controles* (Borja Cobeaga, 2010).

Por otro lado, en la búsqueda del antihéroe también nos encontramos con la figura del héroe decadente. Este personaje surge en la segunda mitad del siglo XIX desde la literatura que aparece a caballo entre el simbolismo y el realismo:

Sus pensamientos y creaciones son singulares, excéntricos, insólitos. (...) Todos ellos no solo raros, sino sobre todo extremadamente lúcidos y conscientes. El héroe decadente en su reacción de rechazo contra la sociedad y el medio, contra la vulgaridad, busca sobre todo la innovación. (...). El héroe decadente es además un neurótico y un anormal. Pero la originalidad de esta escritura, de su planteamiento, es que en una misma figura se reúnen el héroe de la novela, el individuo excéntrico y el artista. (De Diego, 2000, pp. 59-60)

Este héroe decadente es alguien que reafirma su individualidad, no sigue las normas establecidas socialmente, no quiere ataduras de ningún tipo y circula por los bordes y resquicios que deja la comunidad a su alrededor. Encontramos ejemplos entre los escritores románticos y de finales de siglo XIX como Jean Lorrain, Oscar Wilde o incluso Edgar Allan Poe, cuyos personajes en muchos casos asumen estas posturas vitales como reflejo de la personalidad del propio autor.

De la progresiva unión y mezcla de estos personajes heroicos: cómico, pícaro, decadente, libertino, realista, romántico... llegamos a la configuración del antihéroe, especialmente en el siglo XX:

En algún punto la modernidad se desbordó a sí misma, entró en crisis, empezaron a concebirse personajes distantes del modelo que proponía. (...) Los protagonistas de hoy no intentan salvar el mundo porque los villanos ya no quieren conquistarlo, pues ha perdido toda gracia, está demasiado enrevesado; tampoco intentan repararlo, no buscan la gloria, quieren, sencillamente, sobrevivir. Es el tiempo del antihéroe. (Cappello, 2008, p. 173)

No podemos pensar simplemente que el héroe es el *bueno*, o protagonista, y el antihéroe el *malo*, o antagonista; el antihéroe puede circular por todo el abanico de opciones de personaje y aparece en diferentes niveles, “el héroe se presenta orgánico y sin contradicciones, el antihéroe, sin embargo, se construye desde la contradicción y la disfuncionalidad con su época” (Álamo, 2013, p. 192). Podemos recuperar en este momento la figura paradigmática de Don Quijote como personaje cómico y también como antihéroe, y por lo tanto también como antihéroe cómico:

Alonso Quijano parece ser un antihéroe, porque cuando se estudian sus hazañas, su fracaso se subraya. Así, el reto verdadero de Don Quijote, o mejor de Alonso Quijano, no es el de matar gigantes, promover una manera de pensar o crear una nueva vida, sino el de superar su locura y enfrentarse con la realidad. (McLean, 2002, p. 1320)

Don Quijote quiere realizar acciones *nobles* que se tornan cómicas sin buscarlas deliberadamente, su relato avanza a través de toda una suerte de peripecias más o menos *desgraciadas* que generan la comedia. Así lo expresa el doctor López-Navia, reconocido cervantista, sobre este aspecto de las acciones de Don Quijote:

Pretendiendo liberar a una dama (I,8) en realidad la secuestra; pretendiendo combatir al lado de los caballeros que cree que merecen su ayuda, en realidad atenta contra la propiedad privada alanceando carneros (I,18); pretendiendo liberar a quienes cree injustamente presos, en realidad devuelve la libertad a quienes han atentado contra la justicia del Rey y en esa medida él hace lo propio (I, 22); pretendiendo intervenir como caballero en un lance propio de su fantasía literaria en medio de la noche, en realidad atenta contra representantes de la Iglesia y además no deja de ser un profanador de cadáveres. (López-Navia, comunicación personal, 11 de marzo de 2022)

Siguiendo la estela de Don Quijote y sus situaciones cómicas, dentro de esta categoría antiheroica debemos buscar especialmente al antihéroe cómico de los últimos años y que llega hasta nosotros. Apoyándonos en lo dicho por Álamo respecto a la “disfuncionalidad con su época” del antihéroe, no resulta difícil encontrar personajes cómicos del cine mudo de comienzos de siglo XX que encajan bastante en esta descripción entre los encarnados por los ya citados

Keaton, Chaplin o Lloyd entre otros: son personajes que quieren sobrevivir, y esta razón es quizá el empuje fundamental del personaje cómico y por extensión del antihéroe cómico en muchos casos. Encontramos un buen ejemplo de antihéroe con algún chispazo cómico en el personaje de Max Estrella de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán; más adelante en el tiempo aparecen muchos de los personajes escritos por Woody Allen, a veces también interpretados por él; incluso el personaje de *Cantinflas*, interpretado por Mario Moreno, representa un buen ejemplo de antihéroe cómico; y finalmente el personaje del Maestro en la obra *Preámbulo para Hamlet* (2006), de Mario Jurado, que será una de las obras analizadas en este trabajo, creemos que es también un buen ejemplo de antihéroe cómico.

De la misma forma que hicimos sobre el héroe cómico, y apoyándonos en los textos consultados, nos atrevemos a elaborar un listado de las características principales que suele cumplir un antihéroe cómico:

1. Burlón y creativo.
2. No sigue los valores sociales.
3. Contradictorio y disfuncional.
4. Su origen no suele ser noble.
5. Su objetivo es sobrevivir.
6. Tiene conflictos internos.
7. Solitario, aunque empático.
8. Inteligente pero no se vanagloria de ello.
9. Asume su estado de frustración.
10. Tiende a la rebeldía.

Igual que sucedió con el héroe cómico, no todas estas características pueden o deben aparecer en un antihéroe cómico, no es una fórmula exacta ni debe serlo, pero sí nos pueden ayudar a identificarlo entre otros caracteres.

Por otro lado, y aunque varios personajes cumplan con muchas de estas indicaciones, la forma de actuar en la obra o la película puede marcar su diferenciación y particularidades. Esto sucede en el caso de los personajes interpretados por Charles Chaplin y Buster Keaton; según Gehring (2017), ambos personifican a la perfección el paradigma de antihéroe cómico pero su presentación al público y sus acciones los diferencian. Al hablar de Keaton, Gehring expone que sus acciones y situaciones cómicas suceden en mundos más *abiertos* y quizá peligrosos:

Keaton's antihero uses the world as his often-dangerous backdrop, whether it is playing dodgeball with an avalanche of rocks in *Seven Chances* (1925), or fighting a tornado and a flood in 1928's *Steamboat Bill, Jr.* –with his immortal gravity-defying walk into a gale. (p. 93)

En cambio, al referirse a Chaplin, nos explica que la mayoría de sus acciones giran alrededor de lugares y objetos pequeños, mostrando una mayor delicadeza cómica:

In contrast, Chaplin's antihero played to a small room, such as the aforementioned *Pawnshop* alarm clock, or the delightful dance of the dinner rolls in *The Gold Rush*. But there are so many other examples to choose from, such as the torn bedcover which the Tramp so naturally transforms into a robe in *The Kid*. (p. 94)

Ambos representan a dos perfectos antihéroes cómicos de principios de siglo XX que en muchos casos han sido el origen de otros similares en nuestra época. La sombra de estos personajes del cine mudo cómico también ha llegado al teatro y la encontramos, por ejemplo, en Dionisio, personaje de *Tres sombreros de copa*, Miguel Mihura (1905-1977), y también en toda la línea de clowns, mimos y actores gestuales que surgen a raíz de la escuela de Jacques Lecoq (1921-1999) en la segunda mitad del siglo XX.

Cuando hablamos de las cualidades del personaje cómico, estamos entrando en un campo amplio que debemos acotar. Por lo tanto nos fijaremos en dos autores, de los que ya hemos hablado, que se basan en su experiencia creando y escribiendo personajes cómicos: Gené (2015) y Vorhaus (2017). Para ello plantearemos una lista de atributos que el personaje cómico *debe* tener para conseguir su objetivo de provocar risa: perspectiva cómica, defectos, vulnerabilidad, humanidad, fracaso y exageración.

Para Vorhaus, "Perspectiva cómica, es la singular visión del mundo que, distinta de la realidad normal, actúa como combustible de la locomotora cómica del personaje" (2017, p. 75). El personaje tiene una forma de ver el mundo que ya de por sí es graciosa y favorece las situaciones cómicas. Si pensamos en *Mr. Bean* (1990-1995), personaje interpretado por Rowan Atkinson, automáticamente entendemos que su propia personalidad, presencia y decisiones le llevarán a momentos hilarantes.

En el caso de los defectos dice Vorhaus que "Un personaje cómico es gracioso en función de sus defectos. Los defectos son fallos o cualidades negativas dentro de la personalidad o aspectos físicos de una persona" (2017, p. 66). Hay infinidad de personajes cómicos que se basan en sus defectos físicos o de carácter: el tartamudo, el bizco, el envidioso, el bocazas..., en este caso ponemos dos ejemplos puntuales muy obvios: en primer lugar el actor Cosme Pérez (1593-1672)

que se hizo muy popular al encarnar al personaje Juan Rana en diversos entremeses, quizá apoyado en algunas de sus peculiaridades físicas; y el personaje de Igor en la película *El jovencito Frankenstein*, (Mel Brooks, 1974), interpretado por Marty Feldman (1934-1982), que se nos presenta con una joroba que cambia varias veces de lugar y al que apoya cómicamente los ojos saltones del propio actor.

En cuanto a la vulnerabilidad, Gené habla de la que presenta el personaje, pero también de la del actor que lo interpreta, y que se debe dejar permear por ella y hacerla propia, pues “en la vulnerabilidad del interprete puede residir la fuerza del personaje (...) se sorprende de lo que hace y se puede encontrar desarmado antes situaciones muy simples” (2015, p. 15). Un buen ejemplo para esta cualidad es el personaje anteriormente mencionado de Dionisio en *Tres sombreros de copa*. También el personaje de Lenny en *Poderosa Afrodita*, (Woody Allen, 1994), presenta claramente esta característica que le lleva a consultar a un imaginario coro griego sobre sus problemas sentimentales.

Vorhaus entiende que “La humanidad es la cualidad del personaje cómico que lo acerca al público” (2017, p. 75), y a través de la humanidad el autor consigue involucrar directamente a su audiencia con el personaje, ya que de alguna forma el público piensa que es como él y entiende sus conflictos por muy complejos que sean. En algunos casos, el personaje cómico puede llegar a producir ternura, como sucede con el tartamudo Ken, en la película *Un pez llamado Wanda* (Charles Crichton, 1985), que intenta asesinar a una anciana, pero solo consigue matar a sus perritos. Para este caso también podemos citar el personaje de Sor Ángela en la obra *La autora de las Meninas* (2017), de Ernesto Caballero.

El *fracaso* es una cualidad que podemos relacionar con el antihéroe cómico ya que aparecía en una de sus características como una cualidad que asume el personaje. Además del fracaso directo del personaje sobre sus acciones u objetivos que le obliga a redoblar sus esfuerzos, el fracaso también podemos entenderlo como parte esencial de la personalidad del personaje más allá de la trama de su historia que está en su propia personalidad, y además “el relacionarse sinceramente con la posibilidad de fracaso o acaso con el mismo fracaso, pone al personaje en un lugar muy sensible y muy apropiado para la búsqueda y la creación” (Gené, 2015, p. 15). Esto puede llegar a colocar al personaje en un papel de víctima de la sociedad, pero también de sí mismo y sus circunstancias. Uno de los grandes ejemplos de personaje cómico basado en el fracaso, tanto material como personal, es Homer Simpson, de la serie *Los Simpson*

(1989-), que representa un *looser* cabeza de familia que se ve involucrado en multitud de peripecias cada cual más extrema. En uno de los textos dramáticos que se analizan *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Garzón, 2012), encontramos un abanico de personajes como Luisa, Javier, Wilson, Margarita, Fabián o Mafe cuya característica y motor principal es el fracaso sentimental.

Al considerar la exageración Vorhaus señala que este recurso “se limita a tomar una perspectiva cómica y estirla y acelerarla hasta que se aleje de una perspectiva normal como para resultar graciosa” (2017, p. 64). El autor puede plantear su personaje rompiendo los límites de la normalidad y llevarlo a extremo, tanto en sus acciones y reacciones como en alguna de sus características personales. De esta forma encontramos que Argán en *El enfermo imaginario*, de Molière, no es un hipocondriaco más: es el *más* hipocondriaco que podemos encontrar; muy similar a muchos personajes de Woody Allen. O en la película *Dumb and dumber* (Peter Farrelly, 1994), donde los protagonistas Lloyd y Harry no son unos simples idiotas, quizá son los más idiotas de su ciudad y sobre esta cualidad gravita la historia ya desde su propio título.

Para finalizar este espacio referido al personaje cómico, solo queremos apuntar que escribir un personaje cómico, al igual que representarlo, es algo muy complejo para el autor y para el actor, dado que responde a multitud de variables. Cuando analicemos los personajes cómicos de las obras seleccionadas podremos indicar algunas de sus características generales desde el texto dramático sin aventurarnos a imaginar o predecir el resultado final de la puesta en escena; que es donde se debe crear un gran porcentaje de la comicidad que debe generar el texto. La dificultad en ambos trabajos, la escritura y la representación de la comedia, es enorme y muchas veces no responde a criterios objetivos. Por ello, queremos acabar este capítulo con una cita de Bajtín que creemos adecuada a lo anteriormente expuesto y que ilustra la dificultad que conlleva crear un personaje cómico: “Así veremos que, entre los juglares, en la distribución de papeles, el personaje del tonto y del cómico es siempre representado por el actor más experto y perfecto de la compañía” (Bajtín, 1987, p. 214).

5. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS SELECCIONADOS

Comenzamos en este capítulo la parte práctica del trabajo dedicada a presentar los análisis de los textos dramáticos seleccionados y escritos por dramaturgos colombianos en el

siglo XXI⁹. Cada uno de estos análisis tocará los aspectos de cada texto que ya definimos y expusimos con anterioridad a lo largo de nuestro trabajo y que presentamos aquí en modo esquemático:

A. Análisis general del texto dramático

- Datos generales
- El tema
- La estructura
- El estilo
- Los personajes
- El contexto
- El autor

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- Género y subgénero cómico
- Éstilo y tipo de comedia
- Recursos cómicos
 - Recursos cómicos no lingüísticos
 - Recursos cómicos lingüísticos
- El personaje cómico

Tomando como referencia y plantilla este esquema donde se introducen estos catorce puntos que hemos planteado, siete de la primera parte y cuatro de la segunda parte, pasaremos a presentar las propuestas de análisis realizadas sobre los textos dramáticos elegidos.

5.1 *Veneno* (2012), de C. Cuervo

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**
 - Título: *Veneno*

⁹ Como ya anunciamos al comienzo de este trabajo, ponemos a disposición del lector una carpeta en línea donde se pueden consultar la mayoría de los textos analizados junto a otros recursos audiovisuales disponibles: <https://1drv.ms/u/s!Ag903AKz-RfjgldrZsX2hAkrJsEEiA?e=RVlyM>. Esta carpeta estará abierta para su revisión académica hasta el día dos de diciembre de 2022.

- Autora: Carolina Cuervo Navia
- Número de personajes: tres
- Año de estreno: 2012
- El texto se ha publicado: no
- Compañía que estrenó la obra: Independiente
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minutos
- Funciones realizadas: más de cincuenta
- La autora es directora de la puesta en escena: no
- La autora interviene como actriz: no
- El texto ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: no
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: no
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (de 0 a 10): 0

Nota complementaria: para realizar el análisis tomaremos como referencia un texto digital facilitado por la propia autora.

- **Tema**

La obra *Veneno* trata de tres mujeres de clase social media alta que se reúnen para cenar y festejar la publicación del libro de una de ellas. Este encuentro servirá para sacar a la luz diversos resquemores entre ellas que permanecían ocultos. De esta forma, el *veneno* del que habla el texto está referido a la envidia, los celos y otros resentimientos que las protagonistas mantienen entre ellas y respecto a su vida social y sentimental. Durante el desarrollo de la obra, el objetivo de cada una de ellas es mantener su estatus social y su posición frente a las demás. El tema principal del texto es la envidia y sus consecuencias sociales.

- **La estructura**

El texto está dividido en doce escenas consecutivas. Las dos primeras escenas podríamos agruparlas como un primer acto de presentación, de la tercera a la novena sería una parte central del texto entendido como segundo acto, en la décima y undécima escena se van resolviendo y descubriendo todos los conflictos planteados como un tercer acto, finalmente la duodécima

escena actúa como un epílogo donde se hace un cierre más amistoso de todas las situaciones planteadas.

La acción se desarrolla en el apartamento de una de las protagonistas, así se especifica de forma concreta en la acotación de entrada. En el desarrollo de la historia no cambiará este espacio. La temporalidad es lineal y continua sin saltos entre escenas o cambios de situación, por lo que toda la obra mantiene esa unidad de espacio:

Apartamento de Ana Carpenter (30-40). El amarillo en la mesa, que está casi lista, debe predominar. Flores, velas, mantel, etc. Chimenea, luz cálida y música. (Escena I)

El texto sigue una estructura narrativa clásica, se cumplen las tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Aunque no hay un papel protagonista claro ya que la participación de las tres mujeres como personajes principales es prácticamente coral. El texto está compuesto desde el diálogo entre las tres mujeres que es el gran articulador del texto, las acotaciones directas suelen indicar alguna acción o ciertas actitudes de los personajes, pero no van más allá de un acompañamiento narrativo descriptivo y necesario para aclarar la situación que se está presentando:

Ana regresa. Trae su billetera y el regalo de María para empacar. (Escena II)

Apartamento Ana. Las tres mujeres hablan. (Escena VI)

En la construcción del texto destacan varios momentos donde las protagonistas hablan directamente al público. Se produce una salida de la realidad dramática que se presenta para entrar en otra situación donde se rompe la cuarta pared para dar una confidencia o como un pensamiento en alto que comunica algo importante. Estas intervenciones pueden ser breves monólogos, o simplemente un simple aparte. En el texto estos momentos aparecen especificados con márgenes y sangrías diferenciadas, claramente visuales, suelen ir acompañados de una acotación que indica la entrada a ese nuevo momento:

Las luces se prenden de repente. Solo para Ana y Tina (Escena III).

TINA: (Al público) ¡No las soporto! (Escena V).

- **El Estilo**

El estilo del texto es realista y directo. La acción avanza con un ritmo alto y constante apoyada en intervenciones normalmente cortas y directas de las protagonistas; exceptuando los momentos de ruptura hacia el público donde en algunos casos, no todos, se entra en monólogos

cortos. El texto es fácilmente comprensible y sus planteamientos son directos sin una dificultad especial para entender lo que quiere transmitir la autora o sus intereses dramáticos. Revisando otros textos de la autora como *La Verita* (2014) y *Se siente usted bien* (2009), se encuentran unas formas muy similares de dramaturgia: los personajes suelen pertenecer a estratos sociales medios y altos, se tocan temas sobre comentarios de sociedad, sobre la verdad y la mentira, o las relaciones sociales y sentimentales con sus causas y consecuencias.

- **Los personajes**

Los personajes que aparecen son tres: Ana Carpenter, Tina Rey y María Albán. En el texto se nos presentan como mujeres que están entre los treinta y cuarenta años, no hay mayor descripción:

Apartamento de Ana Carpenter (30-40). (Escena I)

Aparece Tina Rey (30-40). (Escena I)

Abren y aparece María Albán (30-40). (Escena II)

Entre las tres mujeres presentadas como personajes principales, no hay ninguna de ellas que destaque claramente en un papel protagonista, tampoco como antagonista. El personaje de Ana Carpenter, siguiendo la definición clásica, podría ser la protagonista porque es la que de alguna forma empuja la acción desde el comienzo. Las tres mantienen una presencia similar durante la obra, exceptuando a María Albán que aparece en la Escena II. Las tres mujeres defienden prácticamente las mismas ideas y posiciones, pero desde diferentes puntos de vista. El texto es un vehículo para presentar la voz de la autora que llega al público dividido en tres personajes muy similares. Siguiendo a Alonso de Santos, las tres mujeres representarían un mismo rol social, aunque en este caso se ve presentado desde tres individuos diferentes.

Para diferenciar más a estos tres personajes, podemos consultar el eneagrama para buscar el eneatipo que más se acerque a estas tres personalidades, siempre teniendo en cuenta que es una información orientativa y no científica. Según el eneagrama, Ana Carpenter sería un tipo uno reformador; Tina Rey sería un tipo cuatro individualista; y María Albán un tipo tres triunfador. Obviamente, la obra presenta a estos tres personajes cruzados de forma transversal por la envidia y los celos, que a fin de cuentas es el *veneno* del que quiere hablar la autora.

- **El Contexto**

La autora plantea la obra en un contexto muy concreto que podría coincidir con una gran ciudad contemporánea dentro en un estrato social y económico alto. No hay datos que anclen la situación a un país o ciudad concreto, tampoco a Colombia o a sus ciudades principales como pueden ser Bogotá, Medellín o Cali. La única alusión que se hace que puede acercarnos a un cronotopo identificable está en la escena II, cuando se habla de la cantidad del premio literario que ganó María Albán en dólares:

TINA: ¡Todavía no puedo creer que María se haya ganado ese premio!

ANA: Sí, una verraca.

TINA: ¿Cuánto fue?

ANA: ¿125.000 dólares?

TINA: ¿Tanto? (escena II)

Podríamos considerar a priori que la acción se sitúa en una ciudad de Estados Unidos, aunque hablar de dólares como moneda puede ser común en diferentes países latinoamericanos, incluyendo a Colombia. Sí que se podrían identificar estos tres personajes en Colombia como miembros de un estrato social cinco o seis, claramente pertenecientes a una clase acomodada social y económicamente¹⁰. Esta obra en su momento se estrenó en temporada en Bogotá en el año 2013 en el Teatro Nacional Fanny Mikey, y posteriormente también temporada en 2015 en el Teatro Arlequín, dos salas especialmente orientadas a un tipo de público más acomodado y de un estrato social acorde al que presenta la situación de la obra. Al contrario que otras propuestas dramáticas y escénicas contemporáneas en Colombia, esta obra no toca ningún tema social, político, o del conflicto interno semi-bélico que sufre el país desde hace décadas. Al contrario, la autora presenta la situación de las tres protagonistas muy alejadas de la realidad social del país. Dentro del contexto teatral colombiano, *Veneno* es una propuesta de teatro cómico de evasión sin mayores pretensiones que entretener al público.

- **La autora**

Carolina Cuervo Navia nació en Bogotá, Colombia, el 1 de octubre de 1979. Es muy reconocida como actriz, aunque también es escritora y empresaria. Tiene un perfil muy versátil

¹⁰ La estratificación en Colombia es un mecanismo que clasifica a la población en distintos estratos y zonas que tienen características sociales y económicas similares. Va desde el 1, el más bajo; al 6, el más alto. Esta herramienta se emplea para fijar los precios de los servicios públicos con tarifas diferenciales por estrato y para asignar subsidios o contribuciones. Las alcaldías suelen ser las encargadas de realizar esta segmentación de las ciudades.

que parte de una extensa carrera como actriz desde muy joven. En su perfil de la red LinkedIn aparece esta breve biografía:

Actriz, escritora, comedianta y empresaria colombiana con reconocida trayectoria. Inició su carrera a los 5 años y ha participado en un sin número de telenovelas, series de televisión, películas y obras de teatro. Literata y Magíster en Escrituras Creativas, columnista, dramaturga y guionista. Es CEO y fundadora de Boonet.co (Carolina Cuervo Navia, sf)

Teniendo en cuenta esta información y revisando el desarrollo profesional de la autora, podríamos asociar el contexto que presenta la obra *Veneno* a una “*práctica social existente*” (De Toro, 1992, p. 202), conocida por la autora y que ella reproduce identificándose con este entorno a través de las tres mujeres que son los personajes del texto dramático.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

En la obra *Veneno* encontramos características de la tragicomedia y de otros subgéneros cómicos. Al ser de una duración estimada en noventa minutos, descartamos la opción del teatro cómico breve y también la opción del monólogo cómico; aunque dentro de la obra sí haya varios momentos de breves monólogos por parte de las tres protagonistas.

Siguiendo a Medina (2000) y según su desarrollo, *Veneno* sería una comedia alta, sentimental y de intriga. Aunque también podríamos encontrarle algunos elementos de comedia ligera de costumbres con algunos momentos satíricos y de comedia negra. A partir de la propuesta de García y Huerta (1992), estaríamos ante una comedia seria, muy cercana a la alta comedia burguesa.

- **Estilo y tipo de comedia**

Tal y como dijimos en el apartado dedicado el estilo, encontramos una forma de escribir muy realista y entendemos que planteando una situación cercana a la autora. El estilo cómico que se plantea está basado sobre todo en las insinuaciones que las tres protagonistas expresan sobre ellas y sus relaciones:

MARÍA: Si vomitas todo lo que te comes...

ANA: ¡María!

TINA: Déjala. Ella prefiere creer que soy una anoréxica, enferma, sólo porque me cuido, porque tengo un cuerpo que ella ni en un millón de años tendría. (Escena XI)

Siguiendo esta línea, otro elemento dramático que define el estilo de la autora a lo largo de todo el texto, son las alusiones continuas al público de forma cómplice por parte de las protagonistas. A través de este recurso gran parte de la comicidad queda *en manos* del público, no se genera desde el texto, es el lector o el espectador el que debe *construir* esa comicidad:

MARÍA: ¡Qué guapa que estás, Tina!

TINA: ¡Gracias! ¡Tú también!

TINA: *(Al público)* Toca empezar mintiendo. No puedo embarrarla. Esto es un nuevo comienzo. (Escena IX)

Estamos ante un tipo de comedia que plantea un humor amable y chistes de situación, no agresivos ni especialmente satíricos, de corte más sentimental y con muchos elementos de la comedia romántica. Quizá podríamos enmarcarla dentro de una posible *comedia femenina*, que no deberíamos confundir con feminista ni comedia solo para mujeres, que toca y desarrolla elementos cómicos cercanos a un universo más femenino que masculino. Entendemos que este campo se acerca más a los intereses de la autora y a los ambientes y públicos a los que quiere dirigir su texto.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Plantaremos en este análisis aquellos recursos que entendemos aparecen en el texto, otros no aparecen o no corresponden a este tipo de comedia más basado en la palabra y sin tanta descripción de acciones desde acotación. Enumeramos aquellos que pueden tener más influencia en el desarrollo de la acción que la autora quiere exponer.

- Premisa cómica. Tres mujeres de clase acomodada se reúnen para cenar y festejar el premio literario que ha ganado una de ellas, esta reunión servirá para sacar a la luz las rencillas que acumulan desde hace tiempo.
- Obstáculos. En este caso los obstáculos que enfrentan los personajes son de tipo interno o psicológico basados en los problemas de relaciones entre ellas, y con terceros personajes, que las lleva a mostrar en algún momento cierta inestabilidad emocional:

TINA: ¡Ya, María! ¡Dinos qué te hizo ese hijueputa!

ANA: ¡Juan no es un hijueputa, Tina! ¡Juan adora a María!

Tina y Ana parece que se van a meter en una discusión, pero María las interrumpe.

MARÍA: ¡Me dejó! ¡Juan me dejó y yo me quiero morir! (Escena II)

- Repetición. El elemento repetitivo que aparece durante todo el texto y que de alguna forma también vertebra la historia y le da una característica propia, son las constantes

alusiones directas al público que provocan una gestualidad y una ruptura en la situación física de los personajes. En la mayoría de los casos las acciones asociadas vienen definidas en las acotaciones:

Las luces se prenden de repente. Sólo para Ana y Tina.

ANA: *(Al público)* Ver así a María no me alegra... pero tampoco me entristece.

TINA: *(Al público)* Para el envidioso, su congoja es la fortuna del otro y su golosina, la desventura del mismo: llora si todos ríen y ríe si todos lloran.

ANA: *(Como diciendo no me miren así)* Sí. ¿Qué hago? (Escena III)

- Instalar una o varias ironías dramáticas. Siguiendo lo anteriormente expuesto sobre los comentarios al público, la autora se sirve de este recurso para poco a poco *instalar* información en el imaginario del lector y del público sobre diversos aspectos de los tres personajes. Así, por ejemplo, el público conoce cosas de Ana que María y Tina desconocen que, hasta que en un momento dado salen a la luz de forma cómica, generan cierto suspense y desconcierto:

ANA: ¡Quiero que me pase lo mismo que a ti! ¡Quiero todo eso! ¡Y no lo tengo, no lo tengo! ¡Y ahora me entero que tenemos el mismo amante! ¡Esto es irreal! (Escena XI)

- Tiempo y ritmo. Igualmente, los continuos cortes de los personajes para hablarle al público provocan un ritmo concreto durante toda la obra que influye en la forma que tiene el público de asimilar las situaciones cómicas.
- Identificación. El público que pudo ver este texto representado en los teatros en los que se montó se puede identificar con estos tres personajes desde su situación social similar a la planteada en la historia.
- Choque de contextos. Aunque en esta obra no es un recurso que aparezca mucho, sí hay momentos donde aparecen comparaciones más o menos graciosas basadas en muchos casos en las diferencias sociales y de gustos:

MARÍA: Necesito un aguardiente...

ANA: Pero este Chardonnay está muy rico y los sabores...

MARÍA: El vino blanco me cae pesado (Escena IV)

- El remate. En las últimas líneas del texto encontramos una acotación que describe una situación técnica y una acción del personaje Ana que cierra la historia dando a entender que ha finalmente ha envenenado a sus amigas.

La luz se cierra sobre la mesa. Entonces, Ana abre el cajón y descubrimos un frasco que dice "Veneno" ... Ana mira al público y sonríe. OSCURO FINAL (Escena XII)

- **Recursos cómicos lingüísticos**

En este apartado, podemos adelantar que *Veneno* basa una gran parte de su posible comicidad en las diferentes formas de ironía que manejan las tres mujeres protagonistas. El texto es un gran diálogo entre ellas donde continuamente se usan varios niveles de comprensión y dobles sentidos. En la mayoría de los casos, el vehículo que usa la autora para transmitir esa ironía son los apartes al público, de modo que lo que las tres protagonistas no se quieren decir *a la cara* lo dicen al público, que pasa ser su cómplice y de alguna forma también su confesor. Con esta estrategia, la intención cómica del texto no suele estar en el diálogo entre las protagonistas ni en sus acciones, sino en los breves monólogos hacia el público; cosa que, desde nuestro punto de vista, resulta repetitivo y quizá limita las posibilidades cómicas del texto al apoyarse siempre en el mismo recurso.

Pasaremos a enumerar algunos de los recursos de este tipo más importantes que se pueden encontrar en el texto:

- Supuestos comunes. Como expone Gurillo (2012), la comicidad irónica se apoya en elementos culturales y sociales comunes. En este caso la excusa son algunos autores y nuevas teorías de bienestar emocional que conocen las tres protagonistas y sobre ello se construye la ironía incluyendo a los *Koguis*, una tribu indígena colombiana:

TINA: ¿Dónde aprendiste esto? ¿Constelaciones familiares? ¿Cohelo?

ANA: No te burles...

TINA: No me estoy burlando. Te hago una pregunta. ¡Ah! Ya sé. Osho. ¿Programación neurolingüística?

ANA: ¡Tina, te estás burlando!

MARÍA: ¡Ay, ya! No van a pelear, ¿sí?

TINA: No estamos peleando...

MARÍA: ¡Qué importa si es Osho, Cohelo, los Koguis, las constelaciones, el psiquiatra! Si Ana dice que funciona, yo le creo. (Escena VI)

- Tono irónico. Para este caso el final de la intervención de María marca una forma fónica que indica la ironía. Es decir, la burla se dirige a través de la libreta de teléfonos de Ana hacia la propia Ana y sus relaciones personales:

TINA: Entonces, ¿quiénes estaban al lado? ¿Gente famosa?

MARÍA: El presidente del grupo editorial...

ANA: Roberto Zucca...

MARÍA: Su esposa...

ANA: Amanda...

MARÍA: Y otros escritores, editores y demás gente de la libreta de teléfonos de Ana... (Escena X)

- Doble sentido. En *Veneno* hay muchos ejemplos de diálogos con doble sentido, elegimos este donde Ana *invita* a sus amigas a comer del pastel que preparó amenazando con un cuchillo en la mano, pero con palabras que sugieren otro estado de ánimo:

ANA: Cheesecake de fresa... *(a María)* Tu preferido.

TINA: Yo paso...

ANA: *(Agarra el cuchillo amenazante)* Igual es dietético.

Silencio. Hay mucha tensión en el ambiente. Todas se miran.

ANA: *(Aún con el cuchillo)* ¡Vamos, comamos! ¡Es una celebración! ¡Es tu día, María! ¿No vas a comer, Tina? ¿Me van a dejar con todo esto? ¿Ah?

¿Ah? ¿Ah? (Escena XI)

- Interferencia. Según Bergson (1985), podemos encontrar series de interferencias con varios sistemas de ideas que se van alimentando entre sí, especialmente en algunos de los textos que las protagonistas dicen en aparte hacia el público:

ANA: *(Al público)* Envenenarse.

TINA: *(Al público)* Veneno...

MARÍA: *(Al público)* Veneno...

ANA: *(Al público)* Veneno. Sí. Hay veneno...

MARÍA: *(Al público)* Veneno...

ANA: *(Al público)* En ti...

MARÍA: *(Al público)* ¿Qué?

ANA: *(Al público)* Y en ti...

TINA: *(Al público)* ¿Qué?

ANA: *(Al público)* Y en mí... ¡El veneno está en cada una de nosotras! ¡Envidiosas de mierda! (Escena XI)

- Repeticiones. En el punto anterior ya aparece un buen ejemplo de este recurso que es quizá de los más usados. Igualmente aportamos otro que aparece dentro de los apartes al público.

MARÍA: *(Al público)* El costo mental de esta pasión pesa.

ANA: *(Al público)* Pesa mucho.

TINA: *(Al público)* Pero no va a parar.

MARÍA: *(Al público)* No va a parar.

ANA: *(Al público)* ¿No va a parar? (Escena XII)

- Comparaciones. El texto tiene muchos ejemplos de comparaciones, si tenemos en cuenta que la envidia es el tema central de la historia, se entiende esta proliferación de este

recurso a lo largo de las doce escenas y casi siempre asociado a comparaciones entre las protagonistas. Ponemos dos ejemplos:

TINA: Ana, eso no es así de fácil. Es como las parejas que se van de viaje o tienen un hijo pensando que si cambian de lugar o de rutina se les van a solucionar los problemas. (Escena II)

ANA: María es mi amiga, es buena, trabaja, pero sinceramente no me parece un “prodigio” de la literatura. Creo que se sabe mover. Eso es. Se sabe mover. Respiro. Sonrío. Tal vez yo quiera ser tan buena como ella. No es lo suficientemente buena. O no sé. Por momentos pienso que soy mejor. (Pausa) ¡No! Es mi amiga. Ella no hablaría así de mí. No sentiría esto por mí. (Pausa) ¿O sí? (Escena VII)

- Juegos de palabras y ambigüedades. En el texto encontramos más ambigüedades que juegos de palabras claramente definidos. De nuevo, todo juega alrededor de la envidia y las comparaciones entre las protagonistas y su entorno; aquí la palabra “cuchillito”, entendido como bisturí, carga con la ironía que se pretende construir:

MARÍA: Tú eras gorda, Tina, no se te olvide.

TINA: ¿Y?

MARÍA: Que tampoco se te olvide que buen cuchillito si te metiste. A mí no me engañas, querida, a mí no. (Escena XI)

- Enumeraciones y regla de tres. En este caso, encontramos ambos recursos mezclados para construir el recurso cómico, aunque el tercer término del listado no actúe aquí como remate:

MARÍA: (Al público) Odio, rabia, resentimiento. ¿Qué haces?

TINA: (Al público) Espero, observo, calculo. ¿Qué te dices a ti misma? (Escena IX)

- Imágenes mentales cómicas. Aparecen en los diálogos la construcción de algunas imágenes mentales cómicas siempre referidos a terceras personas o situaciones ajenas al personaje que lo relata:

TINA: María tiene mis llaves de repuesto, en caso de alguna emergencia. Sólo que se le olvidó avisarme que la de la emergencia era ella. Así, un día llego a mi casa a almorzar y ¡oh sorpresa!, María mamándose al tipo encima de la mesa del comedor. Habiendo tantos cuartos y tanto espacio en mi casa, decidieron hacerlo encima de mi mesa del comedor. (Escena X)

- Otros idiomas. En el texto aparecen varias referencias al uso de otros idiomas y países, pero no con una intención cómica clara. Entre estos ejemplos extraemos este que nos parece el más adecuado y que además se mezcla con un error de pronunciación:

TINA: El vino que me encargaste. No había Chardonnay (*lo pronuncia mal*).
ANA: (*Al público. La imita como diciéndoles "qué tal la bruta"*) "Chardonnay"
(Escena I)

- Coloquialismos. Es posible que debido a la clase social que muestran las protagonistas no aparezca este recurso de forma directa. No obstante, recuperamos un momento donde Tina sí hace un comentario algo más coloquial y vulgar para completar la intervención de Ana que se burla de Arturito¹¹, el hijo del dueño de la tienda:

ANA: Vamos a celebrar su premio. ¿Te parece que podemos celebrar un premio tan importante con un vino recomendado por Arturito el hijo del dueño de una tienda? ¿Así piensas decirle cuánto te importa y lo orgullosa que estás de ella? Yo no me maté toda la tarde cocinando para esto.

TINA: (*Al público*) Comiendo mierda y eructando pollo...

ANA: ¡Un vino de tienda! (Escena XI)

- **El personaje cómico**

Como ya dijimos, en *Veneno* solo aparecen tres personajes: Ana Carpenter, Tina Rey y María Albán. Durante el texto se hace referencia a otros personajes de forma puntual, las parejas de cada una de ellas, aunque ninguno llega a tener cierto peso o condicionar de alguna forma la historia. Las tres mujeres representan un único rol social que a su vez se dirige al público desde tres personalidades en principio diferenciadas. Aunque, según se comentó, creemos que las tres son diferentes propuestas de la autora para exponer un único mensaje y quizá una sola postura vital. Podemos plantear el personaje cómico que representan estos tres personajes como uno solo ya que sus características son similares y los recursos y formas cómicas que usan son prácticamente las mismas.

El defecto principal de las tres protagonistas es la envidia, eje fundamental del texto, y al mismo tiempo su vulnerabilidad, elementos sobre los que la autora construye la mayoría de los momentos y comentarios jocosos del texto. Ese miedo a *quedar mal* o por debajo de sus amigas, social o culturalmente, es la principal herramienta cómica del texto que aplican las tres protagonistas.

Encontramos en este tipo de personaje algunos ecos de la *meretrix* de la comedia romana. Según dice López (2014): "Como rasgos sobresalientes de estas mujeres se puede señalar que

¹¹ Es posible que al nombrar a este personaje como "Arturito", la autora esté haciendo una comparación velada con R2D2, el androide personaje de la serie de películas *Star Wars*, que en Latinoamérica por similitud fonética es conocido como "Arturito".

son codiciosas, inteligentes, sin escrúpulos, enredadoras, cultas, aprovechadas y conecedoras de su oficio” (p. 49). Dejando de lado la referencia a su oficio, la prostitución y algún otro aspecto, podríamos asegurar que la *meretrix* de la comedia romana aparece como el origen de este tipo de personajes femeninos, normalmente estereotipados.

Mucho más cercano a nosotros aparece el popular *chismoso* o *chismosa*, que creemos se acerca a la definición a estos tres personajes; especialmente si tenemos en cuenta que son personajes que suponemos nacen en un entorno colombiano, donde el “chisme” como elemento social es algo perfectamente validado y reconocido. Las características de un chismoso o chismosa, las define la periodista mexicana Alejandra Corona (2017) en diez ideas que creemos encajan muy bien en la personalidad de las tres protagonistas:

- 1.- Quiere saber de todo, hasta lo que no le incumbe.
- 2.- Siempre cree tener la razón y no reconoce sus errores.
- 3.- No piensa antes de hablar.
- 4.- Dice mentiras.
- 5.- Habla mal de los demás a sus espaldas.
- 6.- Exagera lo que cuenta.
- 7.- Intenta influenciar y persuadir.
- 8.- Es desconfiada.
- 9.- Juzga y critica a los demás.
- 10.- Finge importarle las cosas.¹² (Corona, 2017)

Para que la relación fuera completa en el caso que tratamos, deberíamos incluir un característica número once referida a la envidia y los celos, aunque creemos que prácticamente aparece implícita en la relación anterior. Popularmente, y de forma despectiva, se supone que la chismosa proviene de un estrato social bajo; pero vemos que en *Veneno* aparecen tres chismosas de clase alta que encajan perfectamente en las particularidades antes descritas de este estereotipo social, y que además las definen como personajes cómicos.

5.2 *El Dorado Colonizado* (2006), de C. Parada

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**
 - Título: *El Dorado Colonizado*
 - Autora: Carlos Alberto Parada Arango (1942-2018)

¹² https://wradio.com.mx/radio/2017/10/11/sociedad/1507756448_451048.html

- Número de personajes: de cinco a diez
- Año de estreno: 2006
- El texto se ha publicado: sí¹³
- Compañía que estrenó la obra: Teatrova
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: más de 90 minutos
- Funciones realizadas: más de cincuenta
- El autor es director de la puesta en escena: sí
- El autor interviene como actor: no
- El texto ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: sí
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 5

Estos datos fueron proporcionados por Kadir Abdel Rahim Garzón, actual director de la Compañía Teatrova y colaborador del autor. Para realizar el análisis tomaremos como referencia el texto editado por Impresol Ediciones en 2009.

- **El tema**

En *El Dorado Colonizado* se plantea una revisión cómica y satírica del viaje de Cristóbal Colón desde que consigue que los Reyes Católicos financien su aventura hasta que vuelve a España después de llegar a América y encontrarse con los nativos y otros personajes.

La obra plantea una crítica indirecta a la colonización española de América presentado a los personajes españoles como ávidos de oro y un poco más simples o necios que los nativos americanos. El autor hace algunas referencias a situaciones políticas actuales, la más destacada es la aparición de un personaje llamado “Pecos Vil”, que representa la actual colonización económica estadounidense en Sudamérica. A lo largo del texto se hace casi una constante comparación entre Cristóbal Colón y Pecos Vil; de hecho, Colón se encuentra a este personaje a su llegada a las costas americanas donde ya le estaba esperando para negociar su parte sobre lo

¹³ Parada, Carlos. (2009). *Comedia Colombiana Teatrova Siglo XXI*. Impresol.

que encontrase. Ya desde el título: *El Dorado Colonizado*, se plantean las posibles intenciones críticas e irónicas sobre el tema.

El autor toma como excusa y fábula general para su texto la llegada de Cristóbal Colón a América, y por extensión la llegada de los españoles al nuevo mundo. Aunque no haya una situación previa definida, podemos considerar la obsesión de Cristóbal Colón por *vender* su proyecto, en el que cree prácticamente a ciegas, para conseguir una mejor posición social como el origen de todo y su objetivo vital. En cambio, en el resto de personajes no se encuentran unos objetivos claros y definidos, más allá de burlarse de los españoles e intentar engañarlos. El conflicto general que encontramos en el texto está en el choque de dos formas de ver el mundo y sus consecuencias. Sobre los resultados de ese encuentro, el autor construye los elementos de sátira que usará para algunas situaciones políticas actuales.

Entre los textos que revisamos hay otro con una temática parecida alrededor de la llegada y colonización de América por los españoles; aunque el formato, el estilo y los alcances de cada uno de ellos sean muy diferentes: *Cartagena, Tierra de Calamaris (o Pedrito el camorrero)*, de Carlos Ramírez (2004).

- **La estructura**

El Dorado Colonizado es un texto completamente escrito en verso y de mediano formato. El texto está compuesto por un prólogo, seis escenas y un muy breve epílogo. Aunque el orden de las escenas no guarda una causalidad muy definida, posiblemente debido al género y tipo de teatro que presenta, sí podemos plantear una división por actos básica:

- El prólogo y la escena uno corresponde a un primer acto donde Colón consigue convencer a la Reina Isabel para financiar su viaje y comenzar la travesía.
- Las escenas dos, tres, cuatro y cinco actúan de segundo acto y representan varios momentos del viaje: el encuentro con Pecos Vil, la entrevista en televisión, la escena con las sirenas y llegada a las costas americanas donde los indígenas están esperando.
- En el tercer acto, escenas seis y epílogo, Cristóbal Colón vuelve a España para informar de su viaje a la reina y finalmente decide volver a Coyba, o el Dorado.

La estructura narrativa de *El Dorado Colonizado*, según el triángulo de McKee (2002), coloca el texto en un punto clásico muy cercano a la arquitraba pero con algún elemento de antiestructura, sobre todo en lo referido al desorden de los hechos y las situaciones ilógicas e

inesperadas que surgen en algunos momentos: la aparición de Pecos Vil, el encuentro con las sirenas o el desdoblamiento del personaje de Colón en Colombino. Aun con todo esto, creemos que el texto es mayormente clásico en arquitrama ya que estos hechos están contruidos desde el disparate que suele caracterizar a este tipo de género dramático cercano a una farsa muy festiva y desenfadada.

Aparecen pocas acotaciones directas explicitas, suelen ser breves e indican acciones directas o descripciones de una situación muy concreta:

(Música de circo. Entran las cómicas y cómicos en traje de payaso saludando efusivamente al público. Llegan al escenario donde continúan con su algarabía.) (Parada, 2009, p. 86)

(Colombino cacarea.) (Parada, 2009, p. 115)

(Las Amazonas y el Chamán salen de su escondite danzando con cañas de bambú) (Parada, 2009, p. 127)

En varios diálogos de los personajes se encuentran acotaciones indirectas o implícitas que definen una situación o alguna acción puntual:

PECOS VIL:

Puedo venderte armas y dotación...

¡Estos cinco dólares son mi donación...!

En prenda de la confianza,

Que deposita en ti, la finanza... (Parada, 2009, p. 107)

En este caso, el personaje de Pecos Vil debería sacar un billete de cinco dólares y mostrárselo a Colombino y también al público del teatro. Esta acción que podría ser descrita en una acotación, el autor prefiere integrarla al diálogo del personaje que la realiza.

Todos los diálogos están escritos en verso libre, esta forma de escribir le confiere al texto un ritmo propio y muy musical. Los versos no mantienen una métrica constante, aunque tampoco creemos que esa haya sido la intención del autor. Se encuentra una continua mezcla de versos cortos con otros más largos usados para imprimir velocidad o retardar la acción dependiendo de las necesidades de la trama. La rima que busca el autor suele ser normalmente en consonante, aunque también hay rimas asonantes:

MUCAMA

Soy Apolonia, la mucama...

Muy cercana de su cama...

Para qué la necesita...

No insista...

Cuente, cuente...

¿Es urgente...? (Parada, 2009, p. 90)

FRAYLE:

En bastantes problemas,
Se ve el cielo envuelto,
con tanto descubrimiento.

Ahora yo me pregunto:

¿Dónde quedará el infierno? (Parada, 2009, p. 138)

Todos los diálogos en verso del texto son rápidos, exceptuando alguna intervención un poco más larga, no podríamos considerar la existencia de ningún monólogo como tal. Encontramos mayoritariamente diálogos de inversión cómica, Bobes (1997), y en algunos momentos esticomícticos, pero siempre en verso.

La función del diálogo es dramática y caracterizadora de la acción que se plantea, solo hay un pequeño grupo de versos que asumen cierta función metadramática en el prólogo al presentar la obra donde los personajes *buscan* un título para lo que están haciendo:

PRESENTADOR:

La función que vamos a presentar,
será interpretada sin tardar
por cómicos y cómicas de este lugar. (Parada, 2009, p. 85)

COLORETO

¡Suspendan la música un momento...!

Uf... Que tranquilidad.

Ya me puedo concentrar.

Esta obra, ¿cómo se llamará? (Parada, 2009, p. 86)

La obra sucede en diferentes espacios dramáticos por los que van pasando Cristóbal Colón, el Frayle y los soldados, estos personaje son los que hacen avanzar la trama: las primeras escenas no tienen un espacio definido por el autor aunque intuimos que suceden en España antes del viaje; las escenas centrales suceden durante el viaje en espacios un tanto irreales, solo en la escena cuatro se define vagamente el lugar:

(En medio de la tormenta, la nave de los locos navega en un mar fosforescente esquivando monstruos mitológicos). (p. 116)

En la escena sexta entendemos que la acción vuelve a España con el regreso de Colombino frente a la Reina para mostrarle sus logros:

COLÓN:

¡Hola!

Soy el almirante,
que regresa triunfante...

(Pausa.)

Por qué no aplaude la corte,

Si ese es su mejor deporte. (Parada, 2009, p. 134)

Podríamos considerar los espacios donde se desarrolla la acción en parte como abstractos según García (2013) porque, aunque surjan de la imaginación del autor, no se concretan de una forma definida y en su construcción apelan a los lectores y espectadores para que propongan desde su propia experiencia.

Según Kadir Abdel Rahim Garzón, director de la compañía Teatrova, dura más de noventa minutos. No obstante, en el momento que pudimos ver representada la obra su tiempo escénico fue de aproximadamente ochenta minutos. Tampoco encontramos una temporalidad histórica bien definida más allá de lo que ya sabemos de las fechas del descubrimiento de América. Siguiendo a Alonso de Santos (1999), la organización del tiempo en la acción dramática de *El Dorado Colonizado* se hace rompiendo un tiempo natural para crear un tiempo irreal. De esta forma, en el texto podemos hablar de un tiempo subjetivo (Trancón, 2006), basado en los conocimientos que cada uno de los lectores y espectadores tengan sobre los hechos que se cuentan. El cronotopo que crea el autor nos lleva históricamente a una serie de sucesos ocurridos en el año 1.492 entre España y América. Aunque creemos que, debido a la gran vocación teatral y casi circense del texto, la intención del autor es que el tiempo y el espacio real de la historia sean escénicos más que dramáticos o de presentación de una situación histórica.

- **El estilo**

En el libro donde se publica *El Dorado Colonizado* (Parada, 2009), aparecen otros dos textos dramáticos: *Alias Zorro* y *Aluci-Nación*, por lo que podemos apoyarnos en algunas similitudes entre ellos para definir el estilo que tenía Carlos Parada como autor. Intentaremos exponer una serie de líneas que creemos se identifican en sus trabajos y por extensión en el texto que estamos analizando:

- Escritura en verso libre. *El Dorado Colonizado* y los otros dos textos tienen ese estilo de escritura. Son versos de métrica libre con variada extensión y usualmente en rima consonante, este aspecto es el gran diferencial de estilo que presenta el autor.
- Pocas acotaciones directas. El autor no suele usar muchas acotaciones explícitas, se apunta lo necesario para organizar la situación y las acciones de los personajes.
- Formato teatral y circense. Los tres textos están escritos para ser representados de una forma teatral muy clásica y casi callejera con personajes exagerados y farsescos. En el

caso de *El Dorado Colonizado*, los personajes son figuras clownescas que a su vez representan a los personajes históricos.

- Teatro de máscaras. El autor especifica en sus textos que los personajes llevan máscaras y que los actores deben representar a varios personajes durante la representación; al principio de *El Dorado Colonizado*, en la descripción de personajes se especifica: “Juego de Máscaras” (Parada, 2009, p. 83).
- Crítica política y social. El autor usa sus obras para presentar diferentes críticas a situaciones políticas o a políticos puntuales, a veces con nombre, apoyándose en el pasado o en realidades imaginarias que pueden identificarse con la actualidad.
- Multitud de personajes. Son obras en las que participan muchos personajes, puesto que en cada una de ellas el elenco total supera los diez personajes y suelen ir acompañadas de diferentes coros.
- Momentos musicales. Tanto en las acotaciones como en los diálogos se indica que aparecen momentos donde los personajes cantan, bailan, etc.
- Vocación popular. En estos textos se encuentra una fuerte tendencia hacia lo popular a través de las historias que se plantean. En algunos momentos hay diálogos y recursos que podrían ser escritos para títeres o incluso para público infantil.

Carlos Parada, como autor de *El Dorado Colonizado*, presenta un estilo muy propio y diferente respecto a otros autores que analizaremos en este trabajo e incluso de otros autores colombianos anteriores a él. Esta diferencia se encuentra especialmente por la escritura en verso y la musicalidad que presentan sus textos en un género cómico que raya casi lo infantil y circense.

- **Los personajes**

El autor propone a cinco personajes que a su vez irán representando a todos los demás que aparezcan en la historia:

CÓMICAS: Sinforeta - Pandereta.

CÓMICOS: Coloreto – Turulete – Tamborete – Chifloreto

(Cómicas y cómicos juegan a representar diversos personajes con varias máscaras)
(Parada, 2009, p. 83)

Estos cinco *cómicos y cómicas* deben representar a veintidós personajes en total: Colón, Mucama, Camarera, La Requintos, Reina Isabel, Frayle, Soldado, Colombino¹⁴, Pecos Vil, Corista 1, Corista 2, Presentadora de TV, Maquilladora de TV, Camarógrafo de TV, Sireno 1, Sireno 2, Sireno 3, Sirena 1, Sirena 2, Chamán, Amazona 1 y Amazona 2. No obstante, el autor no especifica qué personajes deben asumir los cómicos y cómicas o cómo será la distribución de roles durante la obra. Exceptuando el prólogo, donde los cómicos sí tienen algunos diálogos mientras buscan el título de la obra que van a representar, no vuelven a parecer los nombres de estos cinco cómicos y cómicas más allá de esta presentación a modo de *dramatis personae*.

Podemos diferenciar a los personajes en tres niveles según su presencia en el texto y su influencia en la historia:

- Principales. Los personajes que mantienen una presencia constante: Colón, Colombino, Soldado y Frayle. Entre ellos consideramos a Colón y a Colombino el mismo personaje *desdoblado* en las escenas centrales, donde el autor especifica que Colombino es un muñeco que representa a Colón ya que este se debe quedar con la reina como su galán de corte:

REINA:

Este doble tuyo llamado Colombino

te reemplazará en el viaje...

Descubrirá por ti el paraíso,

para que puedas quedarte conmigo. (Parada, 2009, p.100)

- Secundarios. Son aquellos que aparecen en más de una sola escena en la obra: Reina, y Pecos Vil. La Reina aparecen en las escenas uno y seis, las escenas que suceden en España; y Pecos Vil aparece en las escenas dos y seis.
- Terciarios. Nos referimos con este grupo a los personajes que aparecen en una sola escena, normalmente en las escenas centrales del viaje: Mucama, Camarera, La Requintos, Corista 1, Corista 2, Presentadora de TV, Maquilladora de TV, Camarógrafo de TV, Sireno 1, Sireno 2, Sireno 3, Sirena 1, Sirena 2, Chamán, Amazona 1 y Amazona 2.

De esta forma, en la obra encontramos tres niveles de personajes que usa el autor para organizar la acción en el texto:

¹⁴ No sabemos si el autor coloca este nombre por alguna similitud o guiño con *Colombina*, personaje de la *Commedia dell'Arte*, o solo alude a la derivación léxica de "Colón".

1. Personajes tipo. Son aquellos que presenta el autor y *deben* encarnar a los demás personajes de la historia cumpliendo una función casi metateatral, aparecen vestidos como payasos circenses: Sinforeta, Pandereta, Coloreto, Turulete, Tamborete y Chifloreto
2. Personajes carácter y rol. Son los personajes definidos por una cualidad social o personal sin un nombre definido: Mucama, La Requintos, Camarera, Frayle, Soldado, Corista 1, Corista 2, Presentadora de TV, Maquilladora de TV, Camarógrafo de TV, Sireno 1, Sireno 2, Sireno 3, Sirena 1, Sirena 2, Chamán, Amazona 1 y Amazona 2.
3. Personajes individuos. Son los personajes que aparecen más definidos y con características propias: Colón /Colombino, Reina Isabel, y Pecos Vil.

Los protagonistas de la obra son Colón y Colombino, el muñeco que en las escenas del viaje lo representa, ambos mantienen los mismos objetivos, personalidad y reacciones. En el momento que pudimos ver la puesta en escena de esta obra por la compañía del autor Carlos Parada, el muñeco Colombino tenía casi la misma altura y rasgos que el actor que hacía de Colón. No hay un antagonista claro, el más cercano a ello sería Pecos Vil aunque no cumple totalmente esa función ni intenta obstaculizar los objetivos de Colón/Colombino. De la misma forma, tampoco se identifica un héroe claro, ya sea héroe clásico o antihéroe de cualquier tipo, en el texto. Creemos que dramáticamente estas ausencias de un antagonista y de la figura de un héroe hace que la historia se aleje de formas más clásicas e incluso de un objetivo dramático claro, por lo que su apoyo fundamental sea la entrada y salida constante de otros personajes que le confieren agilidad y ritmo. La mayoría de los personajes que aparecen asumen la función de utilitarios y alivios cómicos, sus intervenciones son rápidas y tampoco ponen muchos obstáculos al protagonista para conseguir su objetivo. Pecos Vil es un personaje contraste para Colón ya que se presenta como *otro* colonizador que finalmente quiere pactar con él. La Mucama, la Requintos y la Reina serían personajes confidentes para Colón a diferentes niveles, en este caso la Reina es la que más presencia e influencia tiene sobre él. El personaje de Frayle asumiría una función de personaje razonador, especialmente cuando ya están en América y expone unos motivos del viaje diferentes a los que en principio presenta Cristóbal Colón.

- **El contexto**

El autor de *El Dorado Colonizado*, Carlos Parada, suele usar sus textos como vehículo de crítica política y social alrededor de diferentes temas. En *Alias Zorro* (Parada, 2009) se plantea una crítica al sistema bancario, y en *Aluci-Nación* (Parada, 2009), la sátira recae sobre el gobierno

de Colombia; ambos textos están publicados junto a *El Dorado Colonizado*. En este caso del texto que nos ocupa, la mirada recae sobre el descubrimiento de América y por extensión sobre la colonización española del continente.

Desde las últimas décadas del siglo XX se han desarrollado y han cogido fuerza las teorías de la *decolonización* y en contra del legado español en América, que proponen una revisión del papel de España durante su presencia en los territorios americanos. Creemos que el autor enfoca su crítica hacia la colonización española apoyándose en parte en toda esta corriente ideológica. En muchos sectores de Colombia, la crítica a la *herencia* española es muy fuerte y está muy instaurada en ambientes políticos e incluso académicos. Sobre este aspecto cabe destacar los movimientos de protesta de grupos indígenas que en estos últimos años han derribado varias estatuas de colonizadores españoles¹⁵.

El Dorado Colonizado se estrenó en 2006, aunque según las palabras de Kadir Abdel Rahim Garzón, actual director de la Compañía Teatrova: “Ya desde algunos años antes habíamos estado trabajando sobre el descubrimiento de América y la historia de Colón: improvisaciones, escenas sueltas y cosas así. Incluso alguna vez lo presentamos. Luego Charlie¹⁶ escribió la obra completa como está ahora” (comunicación personal, 6 de agosto de 2022). Cabe recordar que en aquellos momentos estaban relativamente recientes los festejos por el quinientos aniversario del descubrimiento de América que dejó diversas opiniones en España frente a la posición de algunos países del otro lado del Atlántico. Creemos que lo más posible es que el autor partiese de este tipo de revisiones y controversias históricas, que estaban y siguen estando muy presentes, para dar su visión de este evento desde la burla y el tipo de humor que usaba para escribir textos dramáticos que posteriormente fuesen representados por su compañía.

Cuando le preguntamos a Kadir Abdel Rahim Garzón si este texto tiene alguna relación con el conflicto o postconflicto colombiano en una escala de 0 a 10, la respuesta fue 5. De alguna forma, este tipo de controversia histórica sobre el papel español en América, desde nuestro punto de vista a veces exagerado y potenciado de forma interesada, está presente en el imaginario político, social y cultural de una forma tal que se sitúa como influyente en eventos de la actualidad colombiana. Basta solo con traer a colación varias situaciones vividas en Colombia

¹⁵ <https://elpais.com/internacional/2021-05-07/grupos-indigenas-derriban-la-estatua-del-fundador-espanol-de-bogota.html>

¹⁶ Carlos Parada era popularmente conocido en los ambientes teatrales colombianos como “Charlie boy”.

en el año 2019 durante una serie de graves disturbios sociales donde se tumbaron varias estatuas de conquistadores españoles en las ciudades de Cali, Medellín y Bogotá.

Es destacable también el hecho de que desde el momento de su estreno, año 2006, la puesta en escena de este texto se ha venido haciendo de forma regular y siempre con cierto éxito y manteniendo una asistencia regular a las representaciones. El día que fuimos a ver la representación de esta obra en el teatro propio de la Compañía Teatrova en junio de 2022, se hizo un llamado *foro social* posterior a la representación con el público, que suele ser bastante común en este tipo de salas, y los comentarios y temas debatidos en su mayoría giraron alrededor de la colonización española de América: alusiones al robo de oro y otros asuntos similares, la violencia con los indígenas, la esclavitud, etc. En el imaginario popular colombiano está instalada la idea de que los españoles en América cometieron todo tipo de atrocidades casi de forma gratuita, por eso pensamos que el éxito durante todos estos años de esta obra se apoya en parte en esa tendencia ideológica que la acompaña.

Llegados a este punto, también es necesario añadir que el texto maneja un tipo de humor crítico pero no agresivo en ningún momento. Este aspecto también favorece el éxito de este montaje en Colombia ya que llega a todo tipo de público de una forma rápida, amena y fácilmente comprensible tocando un tema político de mucha presencia y calado en el país.

- **El autor**

Carlos Alberto Parada Arango (1942-2018). Actor, Músico, Dramaturgo, Director y fundador de la Asociación Cultural Teatrova. Ha dirigido de más de cuarenta montajes teatrales y de títeres. Es autor de obras de teatro y de títeres que se vienen publicando en la Colección de Teatro Colombiano Teatrova Siglo XXI, la cual lleva ocho ejemplares distribuidos en las bibliotecas y librerías del país. Fue director del proyecto de infraestructura del teatro Casa Teatrova y director artístico de las actividades del grupo desde su fundación. Venía realizando una práctica en diferentes campos del ámbito Teatral desde 1963 con el Teatro Estudio de Bogotá hoy Teatro la Candelaria, donde inició su formación como actor, director y dramaturgo. Realizó estudios en Francia, Suecia y varias regiones de Europa, obteniendo reconocimientos y diversos premios por sus guiones de cine y montajes de títeres y teatrales. Ha participado en numerosos proyectos con diferentes grupos de teatro y títeres en Bogotá y el resto del país. Con Teatrova ha trabajado continuamente realizando montajes de títeres, teatro, comparsas y diversos talleres de formación artística con énfasis en la plástica teatral. (...) Tiene registradas

varias obras en su autoría, aportando al desarrollo y construcción de una identidad colombiana y latinoamericana¹⁷.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

El Dorado Colonizado es un texto que tiene vocación cómica en todo su desarrollo. No estamos ante una tragicomedia o drama cómico, sino que claramente el autor quiere plantear una comedia completa para transmitir su mensaje. Es una comedia satírica con elementos musicales en su construcción, y encaja en lo que se denomina comedia cómica al usar una estética *distorsionada* en su planteamiento. No es un texto de teatro breve aunque sí tiene elementos de este tipo de teatro más popular: máscaras, personajes inverosímiles, sátira, burla, etc.

El elemento farsesco aparece a lo largo de todo el texto como una constante, recordemos que este texto indica que debe ser representado con máscaras e incluso con títeres. Es un tipo de comedia bufa que aprovecha todas las posibilidades y recursos que pueden generar comicidad al espectador. Podemos añadir que en algunos momentos aparecen versos o líneas de diálogo que nos recuerdan a las farsas de Valle Inclán.

- **Estilo y tipo de comedia**

El hecho de que el texto esté escrito en verso define bastante el estilo y aporta un importante elemento diferencial frente a otros autores de la misma época. El verso imprime un ritmo y una forma musical al texto que favorece la comicidad de la historia que se presenta:

COLÓN:
De mi bella patria Italia,
salí por la retaguardia...
En Portugal,
No me dieron ni un real...
Voy a ver si en España,
me cogen la caña... (Parada, 2009, p. 89)

Otro aspecto que diferencia a los textos del autor es que maneja un humor blanco muy popular, a veces poco elaborado, casi cercano a lo infantil, aunque la intención sea plantear algún tipo de crítica política o social de temática más compleja:

LA REQUINTOS:
Soy la Requintos,

¹⁷ Biografía extraída de la página kioskoteatral.com, consultado el 4 de agosto de 2022.

la de los tintos
¿Qué se le ofrece?
¿Qué le apetece? (Parada, 2009, p. 96)

Igualmente, el autor, en esta y en las otras obras publicadas en el mismo volumen, mantiene una constante preocupación por la puesta en escena que hace que aparezcan referencias metateatrales y al propio texto en varios momentos. Esto quizá debido a la fuerte tendencia del autor hacia el trabajo escénico ya que Carlos Parada también fue director de las obras que escribió:

COLORETO:
Esto no tienen nada que ver...
No hay nada porno a mi parecer...
Por favor, ¡atengámonos al texto! (Parada, 2009, p. 87)

COLORETO:
“El Dorado Colonizado”
Comedia de ficción histórica...
Juego de máscaras alegóricas (Parada, 2009, p. 88)

Teniendo en cuenta estas particularidades que encontramos en los trabajos del autor, además de una gran tendencia a usar grandes elencos y situar la acción en diferentes tiempos y espacios, ayudan a definir un estilo muy personal. Encontramos que el tipo de comedia que suele usar se acerca más a un espectáculo circense o de calle y títeres, en muchos casos casi infantil y muy inocente:

SIRENOS:
La ballena Delfina,
no quiere nadar,
ni siquiera en la piscina,
le gusta chapotear... (Parada, 2009, p.117)

En cambio, en otros momentos encontramos alusiones a un tipo de humor más *adulto* y elaborado que toca situaciones políticas del país:

PECOS VIL:
Transformaremos este circo,
En una empresa de prósperas empresas:
“Gold Mains”, “Unaited Fruit Company” ,
“Texas Petroleum Company”...
FRAYLE
Bendigo esta empresa de la historia...
Será una redención para la escoria,
la chusma y la desocupación.
REINA
¡La cordura ya es obsoleta!

COLON

¡Viva la locura! (Parada, 2009, p. 140)

Estas características que se repiten en todo el texto y en otros de su autoría definen el tipo de comedia que usa el autor. Creemos que también el autor imprime a sus textos una fuerte intención educativa, especialmente en *El Dorado Colonizado* alrededor de la colonización española en América, planteada desde la crítica política y social haciendo muy asequible entender las intenciones que quiere plasmar. En este caso, claramente la postura del autor es criticar la llegada española a América y, de alguna forma, ridiculizar a los conquistadores para que así lo entienda el público.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Como ya dijimos, en *El Dorado Colonizado* no se encuentran muchas acotaciones que puedan definir los recursos cómicos no lingüísticos mediante acciones o situaciones. Así que buscaremos estos recursos en la forma del texto y su composición.

- Premisa cómica. Prácticamente encontramos una premisa cómica en el prólogo del texto donde los personajes tipo que comentamos antes, Coloreto, Pandereta, Sinforeto, etc. que interpretarán a los demás personajes en la obra, buscan un título para su propuesta y ya desde ese momento comienza la burla.
- Título. En el título *El Dorado Colonizado* ya podemos encontrar un atisbo de lo que nos espera si tenemos en cuenta que El Dorado hace referencia a la ciudad de oro nunca encontrada por los españoles en América.
- Tiempo y ritmo. La composición del texto en verso imprime un ritmo propio a la obra, el grado de musicalidad que consigue el autor con ello define su estilo.
- Burlarse de los personajes y escenificar el fracaso. Para este recurso el autor usa la supuesta torpeza y simpleza de los conquistadores para burlarse de ellos, el fracaso que se presenta es su propia llegada a la costa americana donde suponemos que nunca encontrarán lo que buscan.
- Los personajes deben estar convencidos. Contra viento y marea, en algunos momentos de forma literal, Colón y Colombino buscan y realizan su viaje; igual que los demás personajes que reciben a los españoles. En este texto nadie duda, todos mantienen sus

razones hasta el final: los españoles buscar oro y los nativos no cambiar su actitud displicente y superior frente a lo que están viviendo.

- Mimar al niño libre. El autor plantea toda una batería de situaciones y personajes, cada cual más absurda e imaginativa, que alimentan la historia desde ángulos inesperados: la Presentadora de TV, los Sirenos, las Amazonas...
- Fantoche de hilos. De forma literal existe un títere en el texto: Colombino, que mientras está en escena le suceden diferentes situaciones que le obligan a moverse por toda la escena de forma casi grotesca, tal y como expresaba Bergson.
- Repetición. En la estructura del texto encontramos una serie de escenas que repiten una acción de forma similar. En las escenas dos, tres, cuatro y cinco encontramos la misma secuencia: Colombino llega a un lugar, se encuentra con los personajes que lo habitan, se presentan y explican sus objetivos, discuten sobre algún punto, se despiden y continúa la aventura.
- Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación. El autor mezcla deliberadamente los elementos cómicos que son propios de cada personaje con situaciones disparatadas: la llegada de las coristas con Pecos Vil, una entrevista para la televisión antes de zarpar, o un encuentro con las sirenas y los atlantes en medio del océano.
- Recursos auditivos. Hablamos de la musicalidad intrínseca del texto al usar el verso, pero también hay momentos donde el autor indica que aparecen bailes o músicas concretas: en la escena con las Sirenas el autor indica que estas cantan con "*Ritmo de Carrilera*"¹⁸ (Parada, 2009, p. 117).
- Defectos morales. En este caso Colon, Colombino y los demás españoles que aparecen tienen el mismo defecto: la avaricia, lo que los lleva a ser blanco de las burlas de los demás personajes.

¹⁸ La *Carrilera* (o música de cantina) es un estilo de música popular colombiana de carácter sentimental y evocativo normalmente asociado a las clases populares.

- Situaciones ridículas. Aparecen especialmente en las escenas centrales donde Colombino llega a lugares extraños y se encuentra con personajes ridículos como las Sirenas que bailan música Carrilera.
- Engaño. La conclusión del texto nos lleva a entender que los nativos han engañado a Colombino y a Colón haciéndoles creer que el Dorado, o Coyba, existe y que de ahora en adelante ese argumento será su ventaja frente a los recién llegados.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Todos los diálogos del texto están escritos en verso por lo que encontramos que el principal recurso que en usa el autor es la rima, más o menos forzada, que dependiendo de la elección de las expresiones usadas puede provocar cierta gracia dependiendo de su sonoridad o significado.

- Supuestos comunes en un contexto propio. El texto tiene varias situaciones de este tipo en las que los personajes asumen con naturalidad referencias absurdas o disparatadas contestando de igual manera:

SIRENAS:

Chimbo, culimbo faltón...
Cagarruta, garrapata, ricachón...
Macho, remacho, caracho,
tapo y remacho,
y no me jodas más.

COLOMBINO:

Cállense cacatúas...
Muy buenas para nadar,
y muy regulares para cantar. (Parada, 2009, p. 120)

- Tono irónico. Este recurso aparece especialmente en las intervenciones de Pecos Vil y que el autor destaca ente comillas:

PECOS VIL:

El mayor “shou bisnes” del mundo...
Se presentan las coristas
y comienza la revista. (Parada, 2009, p. 102)

- Doble sentido. Muy similar al tono irónico y con similares intenciones, aunque en este caso no aparece destacado en el texto:

AMAZONAS:

Una parranda de muérganos acaba de llegar,
dicen que nos van a conquistar... (Parada, 2009, p. 125)

- Multiplicar referentes. El hecho de tener que buscar rimas a diversas palabras y expresiones hace que aparezcan sonoridades un tanto forzadas y redundantes que, no obstante, pueden provocar alguna sonrisa:

MUCAMA

Con las coles alimenta las gallinas,
que ponen huevos en la cocina...

Los vende, y compra ovejas viejas...

Y con ellas compra caballos bayos...

COLÓN:

¿Y qué hace con los caballos bayos?

MUCAMA:

Hace la guerra sin desmayos. (Parada, 2009, p. 91)

- Interferencia. Especialmente aparecen este tipo de secuencias en momentos musicales o cantados, pero también en diálogos:

PECOS VIL:

Busco, exploro,

oro, mucho oro,

oro de todos los colores...

CORO:

Oro, oro, color de oro...

PECOS VIL:

Oro negro, color petróleo...

Oro blando, color perico...

CORO:

Oro verde, color esmeralda...

Oro transparente, color agua... (Parada, 2009, p. 105)

- Repeticiones. De la misma forma que sucede con las interferencias, las repeticiones se ven condicionadas a la búsqueda de una rima que se ajuste a la narración:

CAMAROGRAFO:

Se arrepintió...

Se mamó...

Se achicopaló... (Parada, 2009, p. 112)

- Transposición. Podemos entender como una especie de transposición la transformación de Colón en un muñeco articulado llamado Colombino que entrega la Reina a la expedición para que Colón se quede con ella:

REINA:

Como despedida te hago un presente:

Un enano de tu estampa,

a tu imagen y semejanza.

(El soldado trae un muñeco vestido como Colón)

COLÓN:

Qué bonito

verse uno pequeñito... (Parada, 2009, p. 100)

- Juegos de palabras. Estos juegos aparecen especialmente cuando Colón y Colombino dialogan con otros personajes que no son españoles:

CHAMAN:

¿Pachanga? Chirrinche...

¿Pachanga? Champeta...

¿Chingua? Changua...

¿Cachimba? Churrumbela...

¿Chinchorro? Chumbimba... (Parada, 2009, p. 123)

- Imágenes mentales cómicas. En algunos casos esas imágenes se apoyan en la rima y los diálogos absurdos para potenciar el efecto cómico:

EDUARDA:

¡Eduarda con la guitarra!

MARIBEL:

¡Maribel con el cascabel!

PECOS VIL:

Eduarda y Maribel son dos conejitas,

que dan besos y comen papas fritas. (Parada, 2009, p. 102)

- Incongruencias. Podríamos decir que todo el texto es una gran incongruencia desde varios puntos de vista, pero destacamos la escena de las Sirenas y los Sirenos que en realidad son de una radio llamada Atlántida:

SIRENO:

Ha sido un placer

poderlos entretener,

en esta travesía,

por los mares de la fantasía...

Cortesía de la voz de la Atlántida,

¡Su emisora favorita...!

YINGLE:

Atlántida-a-a-a...

Su emisora favorita-a-a-a...

Atlántida-a-a-a... (Parada, 2009, pp. 120-121)

- Otros idiomas. En el texto aparecen varios momentos donde algunos personajes hablan o usan palabras en inglés, en estos casos aparece escrito de forma literal fonética:

CHAMÁN:

Y para que todo sea correcto en este "match",

supervisado sea todo por "jiuman raigt uatch". (Parada, 2009, p. 130)

- **El personaje cómico**

Tal y como comentamos anteriormente en *El Dorado Colonizado* encontramos dos grandes grupos de personajes: los personajes tipo encargados de encarnar a los personajes

históricos similares a payasos de circo, y los personajes individuo que en su mayoría corresponden a esos nombres más históricos.

Para los primeros, al comienzo del texto y después de presentar sus nombres, el autor dice: *(Cómicos y cómicas juegan a representar diversos personajes con diferentes máscaras)* (p. 83). Por lo que entendemos que Coloreto, Sinforeta, Pandereta y demás, asumen el rol de actores y actrices que “juegan a representar” a los personajes *reales* de la historia apoyados en máscaras. También cabe destacar que si el autor dice que “juegan a representar” nos está dando una pista del tipo de interpretación que se espera de ellos, más cercano al payaso de circo que a un actor más formal y clásico. Por otro lado, esos “cómicos y cómicas” poco aparecen como tal en la trama siendo un elemento escénico que define las intenciones del autor alrededor de su estilo y forma de entender el teatro. En ningún momento del prólogo, donde estos personajes tipo aparecen, se dicen sus nombres o evolucionan más allá de una simple introducción a la historia del descubrimiento de América mientras discuten que título debe llevar la misma obra en la que están actuando. El autor presenta su entrada de esta forma:

(Música de circo. Entran las cómicas y cómicos en traje de payaso saludando efusivamente al público. Llegan al escenario donde continúan con su algarabía.) (Parada, 2009, p. 84)

Poca información más tenemos de estos personajes “en traje de payaso” que parecen representar a un *troupe* o compañía circense que se dispone a escenificar la obra *El Dorado Colonizado*, como finalmente deciden titularla. Son personajes que se entienden como humorísticos desde su propia presentación en escena y que, con sus acciones, informan al público y a los lectores de la intención cómica de la obra, pero también del formato y género del espectáculo que se disponen a presenciar.

En el caso del segundo grupo de personajes referidos con nombres y características propias, vamos a destacar a cuatro de ellos por su importancia en el texto: Colón y su alter ego Colombino, el Frayle, Pecos Vil y la Reina Isabel.

- Colón y Colombino. Aunque son dos personajes diferentes en el texto, Colón es un personaje humano y Colombino es un muñeco hecho a imagen de Colón, encarnan a la misma figura y sus evoluciones y acciones no muestran una gran diferencia entre uno y otro ya que prácticamente reaccionan igual. El hecho de que sea un muñeco el que llega a descubrir América quizá sea una burla más del autor mientras el *auténtico* Colón se queda en España con la Reina, o quizá solo es una estrategia estética y escénica para

hacer más llamativas las escenas centrales del texto. En cualquier caso, Colón representa al protagonista principal clásico, con algunos elementos de héroe, que lucha contra todas las circunstancias para conseguir sus objetivos y va empujando la acción de la historia. Su figura esta cercana al *Capitano* de la *Commedia dell'Arte* pero, aunque sí muestra a veces una parte fanfarrona, no es un personaje cuyas intervenciones sean especialmente cómicas y tiende a veces a estar *despistado* respecto a lo que sucede a su alrededor.

- El Frayle. Representa la presencia de la iglesia en el descubrimiento de América y también es el blanco de varias críticas y burlas. Acompaña continuamente a Colón y a Colombino y es la voz de la medida en sus ganas de llegar a la costa, mientras que en otros casos asume labores de una especie de burócrata. Es el personaje que aporta menor nivel de comicidad y es posible que esa misma sea su función como contraste: ser la figura seria y gris que no acompaña en la fiesta que plantea el texto.
- Pecos Vil. Su preocupación principal es el dinero y las ganancias del descubrimiento, es representado por un *cowboy* norteamericano. Su figura es la del avaro y manipulador, cercano a un tipo *Pantalone* de la *Commedia*, que es capaz de todo para conseguir ganancias.
- La Reina Isabel. Aparece al principio y final del texto condicionando el viaje de Colón y entregándole al muñeco Colombino para que este se quede con ella como acompañante. Su figura se acerca a la *meretrix* de la comedia romana entendida como dicen López y Pociña (2007) desde el ángulo de la mujer adulta, liberada e inteligente.

No obstante, aunque estos cuatro personajes sean los que más presencia tienen en el texto, los personajes realmente cómicos de la obra son aquellos que entran y salen de la historia rápido apareciendo en una sola escena. En este grupo de personajes están la Camarera y la Mucama, la Requinchos, las Coristas, las Sirenas y Sirenos, las Amazonas y el Chamán. Son un grupo de personajes con un carácter mucho más popular, no tienen un nombre propio asignado y tampoco hacen parte de la historia reconocida del descubrimiento de América, son totalmente inventados. El autor se apoya en su aparición para acelerar la trama, introducir giros y comentarios inesperados en la historia y, sobre todo, plantear escenas imposibles y muy disparatadas con la participación de este grupo de personajes más minoritarios pero muy importantes para generar comicidad. La gran mayoría de los recursos cómicos lingüísticos que

se identifican en el texto aparecen dichos o hechos por ellos, lo que confirma que llevan la mayor parte de la carga cómica de la obra.

5.3 *Ositos de Goma* (2013), de F. Botero

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *Ositos de Goma*
- Autor: Felipe Botero Restrepo
- Número de personajes: de tres a cinco
- Año de estreno: 2013
- El texto se ha publicado: sí¹⁹
- Compañía que estrenó la obra: Teatro R101
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: más de 90 minutos
- Funciones realizadas: más de 50 funciones
- El autor es director de la puesta en escena: no
- El autor interviene como actor: no
- El texto ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha ganado algún premio: sí²⁰
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: sí
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 1

Para el análisis de este texto se usará como referencia una copia del texto en digital facilitada por el autor ante la imposibilidad de acceder a una copia de la versión impresa.

- **El tema**

Ositos de goma es un texto escrito por Felipe Botero Restrepo para la compañía del teatro R101 de Bogotá. Según el autor, el texto nació como un encargo cerrado en el que se barajaron

¹⁹ Botero, F. (2018). *Ositos de goma*. *Tramoya, cuaderno de teatro de la Universidad Veracruzana*, nº 137, tercera época, octubre-diciembre. Veracruz: México.

²⁰ Invitada a: XIV FITB, XXXVI Festival Internacional de Manizales, XIII Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín, Festival 4x4 de Bucaramanga, Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz.

varios posibles temas, y entre ellos estaba la educación. Finalmente, el autor optó por elegir este motivo para desarrollar el texto en el que se centró en la frustración y el fracaso en el ámbito laboral educativo.

En el texto encontramos a cinco profesores prácticamente *encerrados* en la sala de profesores del colegio público Benito Pérez Galdós y todo lo que les sucede en los tres descansos de un viernes entre las clases. Toda la acción está cruzada con la situación del profesor Hincapié, personaje extra escénico que no aparece de forma directa en el texto, acusado de golpear o quizá tocar a una alumna; junto a las dudas que surgen por tener que rellenar un cuestionario obligatorio para la Secretaría de Educación de Bogotá. Al tiempo que todo esto se va desarrollando, se comentan los problemas de diversos alumnos en el colegio y la situación casi descontrolada del colegio.

Como ya se comentó, la fábula que plantea el autor gira alrededor de la situación de estos cinco profesores, apoyada en la sensación de desilusión que arrastran después de trabajar tantos años en una institución educativa que les ha llegado a defraudar profesionalmente. El objetivo principal del autor es denunciar el estado de la educación pública en Colombia a través de estos cinco personajes. La situación previa parte del momento crítico que está viviendo el profesor Hincapié debido a la acusación que pende sobre él; y la llegada al colegio de la profesora Julieta, que es la más joven y representa nuevas ideas y estrategias educativas. La obra plantea diferentes conflictos personales y de relación entre los profesores, aunque el gran conflicto social del texto gira alrededor de la educación y sus grandes problemas como sistema.

Con una temática y un fondo crítico semejante encontramos un texto del autor argentino Rafael Spregelburd titulado *Acasusso* (2007), estrenado unos años antes y que también se desarrolla en un colegio público. El autor, Felipe Botero, nos dijo que en el momento de la escritura no conocía el texto pero que después sí lo pudo leer. Aunque ambas obras parten de supuestos comunes, la historia y el desarrollo dramático son bastante diferentes.

- **La estructura**

El texto está escrito de una forma muy clásica y se organiza en tres actos claramente diferenciados:

ACTO I

Primera hora de la mañana.

Antes de la primera clase del día. (p. 4)

ACTO II

Oscuro.

Suena el timbre. Primer descanso.

Oímos a los niños salir al patio. (p. 34)

ACTO III

Suena el timbre.

Fin del día. (p. 74)

Tal y como explica el autor, los periodos entre actos corresponden a las horas lectivas del colegio y durante los actos se representan los tiempos en que los personajes permanecen en la sala de profesores. El primer acto es el más corto de los tres, el segundo acto el más largo y el tercero tiene una duración intermedia. No percibimos una gran diferencia entre los tres actos respecto a la trama, acciones o posibles entradas y salidas de personajes; los entreactos corresponden a los cortes temporales obligados que dictan los horarios de clase. Incluso en el final del texto no se explicita un cierre o conclusión de los conflictos abiertos, el día representado en la obra podría ser cualquier otro día en el colegio.

La trama principal gira alrededor de la situación del profesor Hincapié y su acusación como posible agresor a una alumna, hecho que da pie a los diferentes puntos de vista de cada personaje y que es el eje de la historia. Como subtramas se pueden identificar tres líneas: la búsqueda de un niño perdido, el cuestionario de la Secretaría de Educación y el futuro de la profesora Julieta como la docente más joven.

La estructura narrativa en su mayor parte es clásica en arquitecra, aunque el hecho de que no haya un personaje principal claramente diferenciado ni que los conflictos y situaciones planteadas presenten un cierre completo, confiere a la obra ciertos elementos cercanos al minimalismo según McKee (2002), quedando un final abierto que traslada la problemática al lector. Volvemos a subrayar el hecho de que el texto está escrito de una forma muy clásica y realista respetando las tres unidades de tiempo, lugar y acción.

Las acotaciones directas que aparecen en el texto son numerosas y el autor les diferencia en letra cursiva, las podemos clasificar según su función en: acotación inicial de obra y actos, acotaciones descriptivas de situaciones, y acotaciones de personaje entre paréntesis:

El salón de profesores del colegio distrital Benito Pérez Galdós es un espacio frío y abandonado, a medio terminar. El muro del fondo está empapelado en periódico y las paredes laterales están a medio pintar. Al fondo a la izquierda, una avalancha de cajas de cartón que guardan la historia académica del colegio, se desploma desde el techo amenazando con consumirlo todo. (p. 4)

ACTO I

Primera hora de la mañana. Antes de la primera clase del día. En el salón se encuentran RIVADENEIRA, AFANADOR y LUZ D. El profesor RIVADENEIRA está sentado a la mesa. Viste un traje desgastado y una camisa que en tiempos pasados fue blanca. Su brillante pelo está dividido por una imperturbable raya a medio lado. Se embute una almojábana y de vez en vez le echa un ojo a lo que hacen sus compañeros. (p. 4)

Todos, de forma casi automática y de manera simultánea, terminan de preparar sus cosas para salir. (p. 35)

LUZ D. (con la oreja pegada a la puerta y en voz baja): Ah, es verdad, le da miedo atravesar sola el potrero. (p. 83)

Todas las intervenciones de los personajes son diálogo o coloquios, solo encontramos cinco momentos donde, dentro del diálogo, aparecen intervenciones un poco más largas que podríamos considerar monólogos y corresponde a los personajes de Ruth y Rivadeneira: Ruth dos veces y Rivadeneira tres. Los diálogos son muy directos, creemos que el texto se fundamenta en un diálogo constante y fluido que mantiene un ritmo alto durante los tres actos; las pocas pausas y silencios que aparecen se justifican definiendo momentos claros de duda o tensión dramática. Los diálogos cumplen una función dramática y caracterizadora de los personajes, en otros momentos la función es más ideológica alrededor del tema que se trate. Encontramos además varios tipos de diálogo en *Ositos de goma*: principalmente hay diálogos conversacionales y esticomícticos, entre los que aparecen diferentes momentos de inversión cómica.

AFANADOR: Un amigo mío tuvo que internar a la esposa... Era contador... Cuando él se iba a trabajar ella se iba para un casino. Un día llegaron a cobrarle a la oficina y ahí la descubrió... Debía un montón de plata... Resultó que su mujer era, era, era... Mitómana.

RIVADENEIRA: Ludópata.

AFANADOR: Eso.

RIVADENEIRA: Mitómano es el que dice mentiras. ¿Se curó?

AFANADOR (sacando su libretica): El matrimonio se les acabó.

RIVADENEIRA: En la salud y en la enfermedad, ¿no? (p. 13)

El espacio dramático coincide con el espacio escénico representado: la sala de profesores del Colegio Benito Pérez Galdós, no hay cambios de espacio en toda la historia y toda la acción sucede en el mismo lugar. El autor es muy preciso en la acotación de entrada al describir el tipo de espacio, la clase social que corresponde y su función:

El salón de profesores del colegio distrital Benito Pérez Galdós es un espacio frío y abandonado, a medio terminar. El muro del fondo está empapelado en periódico y las paredes laterales están a medio pintar. Al fondo a la izquierda, una avalancha de cajas de cartón que guardan la historia académica del colegio, se desploma desde el techo

amenazando con consumirlo todo. En este mismo costado, un escritorio con una cafetera eléctrica y un teléfono de disco que se asoma entre torres de carpetas, cuadernos y libros de texto. Contra el muro lateral, una hilera de oxidados casilleros con el respectivo nombre de sus propietarios. En el centro del salón hay una vieja mesa circular con tres sillas igualmente viejas. En el costado derecho, contra el muro del fondo y sobre un viejo pupitre, hay un desactualizado computador que da la espalda al público. Del techo cuelgandós barras de tubos alógenos. A una de ellas le falta un bombillo. Al frente a la derecha, una caneca con su respectiva bolsa plástica de supermercado. Tal vez hay una gotera, no sería raro. Una escalera metálica plegable, se alza en un extremo del espacio, está rodeada por un par de baldes y un rodillo. Una única entrada a la derecha. (p. 4)

El texto se divide en tres momentos que coinciden con los tres actos: los tres ratos de descanso fuera de clases que tienen los profesores en un día lectivo normal; la acción sucede durante un día de clase, un viernes:

*Suena el timbre. Primer descanso.
Oímos a los niños salir al patio. (p. 37)*

El cronotopo en este caso es muy claro y directo: la unión entre espacio, tiempo y acción confluyen en la escena para concretarse de forma exacta y fácilmente reconocible.

- **El estilo**

Para elaborar una serie de elementos característicos de la dramaturgia de Felipe Botero que puedan definir su estilo, debemos tener en cuenta otros textos suyos bastante reconocidos como *El ausente* (2012), *Silencio, el niño está dormido* (2015), o *No te vayas, Charlie* (2018) a los que hemos tenido acceso, junto a algunos comentarios que nos ha hecho el propio autor.

- El texto se presenta muy bien organizado, fácil de leer y seguir. Este es quizá el texto de los seleccionados que tiene una estructura más clara y clásica, además de una organización y claridad dramática destacable.
- El texto es realista y los personajes con nombre y apellido son reflejo directo de sectores sociales que el autor quiere mostrar.
- El diálogo es la piedra angular donde se apoya el autor. Todo el texto se compone de diálogos continuos que van desarrollando la acción con muy pocas intervenciones largas o monólogos. En palabras del autor sus dramaturgos de cabecera son David Mamet, Sam Sheppard, Harold Pinter o Antón Chejov; todos ellos destacados por la calidad y manejo del diálogo.

- Línea temporal homogénea y continua, no hay grandes saltos temporales excepto los momentos entre actos.
- Uso de humor negro e ironía, los momentos cómicos suelen ser sutiles y están unidos a comentarios de los personajes.
- En palabras del autor: “Siempre hay alguien por encima, el sistema supongo” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). En este caso, puede ser la Secretaría de Educación que obliga a realizar un cuestionario que los personajes consideran absurdo, y por otro lado la situación social y educativa del país.
- “Son personajes a los que les prometieron el futuro” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). Los personajes muestran su fracaso social, además de una continua desilusión por su situación laboral.
- El autor también nos confesó que: “Me gustan los encierros, los personajes encerrados en espacios cerrados o limitados” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). Este aspecto explica también el uso de un espacio único, la sala de profesores, en el que los personajes siempre están y no parece que puedan escapar de allí.
- La realidad es más fuerte y plantea un choque del que los personajes no pueden escapar, en este caso se abre un conflicto social casi insalvable que llega a ser prácticamente sobrenatural: no se puede vencer al sistema.

Este grupo de elementos creemos que definen el estilo de Felipe Botero y de *Ositos de goma*. Igualmente son identificables en otros textos de su autoría, por lo que creemos que definen la *forma de ver el mundo* de este autor, tal y como proponía Rush (2005).

Los personajes

En el texto aparecen cinco personajes identificados con nombre y apellidos: Ruth Elena Galván Díaz, Julieta Monsalve, Luz Dary Lozano, Ismael Rivadeneira e Iván Afanador. Los cinco son docentes del colegio Benito Pérez Galdós de Bogotá, donde sucede toda la acción. No se identifica un protagonista claro, los dos personajes que quizá tienen más presencia son Ruth y Rivadeneira ya que entre ellos se establece una rivalidad que se lleva al terreno del diálogo con intervenciones un poco más largas que otras.

Son cinco personajes tipo individuo que están perfectamente diferenciados ya desde su nombre y apellidos y que, aun siendo todos docentes, mantienen diferencias e intereses diferentes. Los presentamos con una breve descripción:

- Ruth Elena Galván Díaz. Es la coordinadora y también profesora de biología, lleva en el colegio diez años. Es un personaje razonador y también contraste hacia Rivadeneira que aparece como su posible opositor. Según el eneagrama sería un tipo uno reformador.
- Julieta Monsalve. Es la profesora de arte y manualidades, la más joven y que menos tiempo lleva en el colegio. Es un personaje confidente aunque también contraste hacia los demás. Según el eneagrama sería un tipo dos ayudador.
- Luz Dary Lozano. Es la profesora de educación física, lleva en el colegio diez años. Es un personaje utilitario con momentos de alivio cómico. Según el eneagrama sería un tipo cuatro individualista.
- Ismael Rivadeneira. Es el profesor de Geografía e Historia, lleva veinticinco años en el colegio, el más veterano. Es un personaje con rasgos de protagonista y contrasta hacia los demás por su forma de actuar. Según el eneagrama es un tipo ocho desafiador.
- Iván Afanador. Es el profesor de matemáticas y geometría, lleva en el colegio quince años, es un personaje que está en un punto medio entre los profesores con más experiencia. Es un personaje utilitario que en muchos momentos sirve de alivio cómico. Según el eneagrama sería un tipo cinco investigador.

Encontramos en *Ositos de goma*, un ramillete de personajes muy realistas y con poco riesgo en su construcción. Son personajes que son un reflejo de otros muy similares, tanto es así que el autor manifiesta que: “Los nombres de los cinco personajes son de profesores que yo mismo tuve en el colegio, y luego los nombres de los niños de los que hablan son de amigos míos de clase” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). En este sentido, podemos afirmar que, según Kowzan (1998), estos personajes también encarnan varios rasgos autobiográficos del autor.

El contexto

La historia se sitúa en la actualidad en un colegio público de Bogotá, posiblemente de la zona sur de la ciudad. Hacemos esta precisión ya que existen grandes diferencias sociales y económicas entre el norte y el sur Bogotá. En nuestra charla con el autor, nos confirmó que el

colegio Benito Pérez Galdós, nombre elegido por el autor, podría estar en el sur de la ciudad: “De verdad, en el sur de Bogotá es donde la realidad de este país te devora cada segundo y es difícil escapar” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022).

Hay un dato en el texto que nos puede ayudar a dibujar e imaginar claramente el contexto en el que se sitúa la acción. En el segundo acto la profesora Ruth interviene como coordinadora en la extraescena diciendo:

RUTH (*desde afuera y por el megáfono*): ¡PROFESORES! ¡REVISEN BIEN LA CARA DE TODOS SUS ALUMNOS! ¡NO SON DOS! ¡AL PARECER SON CINCO LOS NIÑOS QUE NO SON DE ESTE COLEGIO! (p. 64)

Esta intervención, que en otro contexto puede sonar graciosa, tiene una explicación real y es algo que suele suceder a menudo en colegios de Colombia. Significa que esos cinco niños que “no son de este colegio” están allí para poder aprovecharse de las tres comidas gratis que los colegios públicos colombianos deben entregar a los alumnos: desayuno, almuerzo y merienda. Posiblemente estos cinco niños fueron llevados al colegio por sus padres para que se puedan alimentar de una forma digna con el consiguiente ahorro familiar. Felipe Botero, autor de *Ositos de goma*, al hablar del contexto nos dijo:

Hemos inundado el país de colegios: grandes, medianos y pequeños. Muchos luego resulta que están abandonados y otros son como cárceles. A los que fui a documentarme para escribir eran como una cárcel, con unos muros altísimos, imposible de escapar. Creemos que tener más colegios es tener mejor educación, pero eso no tiene nada que ver con la calidad en la educación. Y luego explícale eso a una familia donde el padre gana el mínimo, poco más de doscientos dólares al mes, quizá trescientos entre padre y madre, así es muy difícil”. (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022)

Según unate.org²¹, página sobre estadísticas e información educativa en Colombia: “Hoy, en Bogotá, existen 2.209 colegios, de los cuales 1.757 son privados, 390 distritales, 27 en administración del servicio y 11 oficiales de regímenes especiales” (Unate.org, 2022). Hay que tener en cuenta también que, aunque existen más colegios privados que públicos, algo más del sesenta por ciento de los alumnos del país se gradúan en colegios públicos. Estas cifras arrojan un contexto educativo donde podemos entender que muchos colegios públicos están masificados y la enseñanza privada se ha establecido como un gran negocio que ofrece un escape al sistema público desde el jardín de infancia. Esta es parte de la realidad donde los personajes de *Ositos de goma*, deben realizar su trabajo.

²¹ <https://unate.org/admision/cuantos-colegios-y-universidades-hay-en-bogota.html>

Por otro lado, si nos fijamos en el contexto cultural y espectacular donde se genera este texto, el autor escribió esta obra como un encargo de la compañía del Teatro R101. Esta compañía es reconocida en Colombia como un colectivo creativo que enfoca normalmente sus trabajos hacia la crítica y denuncia social. Suelen usar un formato realista y asequible que llega a un tipo de público universitario y de clase media y alta con cierto nivel cultural.

La obra fue estrenada en 2013, posiblemente escrita en 2012, durante la alcaldía de Gustavo Petro en Bogotá, actual presidente de la república de Colombia, que comenzó un fuerte proceso de innovación y mejora en los colegios públicos de la ciudad; por lo que la temática que trata el texto estaba en esos momentos muy presente y posiblemente ayudó bastante al éxito de la propuesta escénica, que se mantuvo bastante tiempo en cartel y giró por el país, incluso tuvo participación en eventos teatrales internacionales. A pesar de todo, el texto no fue publicado en el país, pero sí por la Universidad de Veracruz, México, en 2018. Para finales de 2022 se está preparando el estreno de una versión de la obra en Alemania.

- **El autor**

Felipe Botero Restrepo (Bogotá, 1979) se formó como actor con Jorge Eines en Madrid, España, y es Maestro en Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha trabajado con diferentes agrupaciones y compañías teatrales locales y también ha participado en varios largometrajes y series de televisión. Como dramaturgo ha escrito las obras *Blackout* (2010), *El ausente* (2012), *Ositos de goma* (2014), *Gente sin oficio* (2014), *Silencio, el niño está dormido* (Clínica de dramaturgia de Bogotá 2015), *Cabeza de ciervo* o *Un hombre diferente* (2018), *No te vayas, Charlie* (Tercer lugar del Premio de dramaturgia “Teatro en Estudio” del IDARTES 2018) y varias piezas cortas.

Se han realizado lecturas y montajes de sus textos en países como Colombia, Chile y México y España. Así mismo ha traducido a varios autores de habla inglesa como Caryl Churchill, Steven Berkoff, John Godber, David Ives, Mary Jones y Joe Penhall, entre otros. Ha sido docente de la Cátedra de Interpretación del Programa de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre de Bogotá y del Taller Permanente del Teatro Petra.²²

²² Biografía facilitada por el autor. Una biografía muy similar se encuentra en www.contextoteatral.es.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

Ositos de goma no podemos considerarlo un texto abiertamente cómico, aunque aparezcan varias situaciones y comentarios cómicos. El autor lo expresó así: “Por respeto no entro en la comedia, me parece algo muy difícil” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). La clasificación más cercana para este texto como género global puede ser el de tragicomedia, aunque podríamos afirmar esto con reservas. Porque según su desarrollo, *Ositos de goma* sería una comedia negra si nos fijamos en el tipo de comicidad que aparece. Por otro lado, según su forma de presentación sería una comedia seria, que se acerca mucho al drama cómico.

- **Estilo y tipo de comedia**

El autor respecto a este aspecto dice: “Sabía que quería que tuviese comedia, pero no que fuera cómica. Luego el montaje aportó mucho más a la comedia sobre el escenario” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022). Leyendo el texto encontramos situaciones e intervenciones potencialmente cómicas que, según se entiendan o se interpreten en escena podrán llegar a ser más o menos graciosas.

El estilo del texto es muy realista y maneja una forma de diálogo constante entre los personajes con gran ritmo de intervención. La comicidad se apoya constantemente en estos diálogos y en la ironía o sarcasmos que manejan los personajes entre ellos. Pocas veces encontramos una situación de comedia física, excepto algunas miradas y gestos, todas las posibilidades cómicas que ofrece el texto residen en el intercambio de información entre los profesores.

AFANADOR se levanta y va hasta la cafetera.

AFANADOR: Este es el único aparato que funciona por estos lados... ¿Café?

RIVADENEIRA: El médico me lo prohibió.

AFANADOR: ¡Que vaina!

RIVADENEIRA: La cagada.

AFANADOR: Profesor sin tinto no trabaja...

RIVADENEIRA: Me tendré que enviciar a otra cosa. (p. 13)

El dibujo de los personajes no es extremo ni se representan personajes populares o basados en ciertos tipos sociales. Esta decisión del autor *complica* las posibilidades cómicas de texto ya que algunas de las grandes opciones cómicas como la parodia, la ridiculización o la burla

no aparecen de forma directa en el texto. Los personajes simulan ser personas *normales* con sus conflictos y situaciones cotidianas, alejados de la exageración y el alboroto de otro tipo de caracteres considerados más *cómicos* con su sola presencia.

Cabe apuntar que para identificar el tipo de comedia que encontramos en *Ositos de goma* es importante revisar a dos de los autores que según Felipe Botero más le influyen en su escritura dramática y posiblemente ayuden a definir su estilo: David Mamet y Harold Pinter. La huella de ambos autores es identificable en *Ositos de goma* por la agilidad del diálogo y el ritmo del texto dramático como tal, un uso importante de la ironía en las intervenciones entre personajes, y cierta comicidad indirecta que parece estar presente de forma continua en la ambientación de las situaciones mostradas.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Ositos de goma es un texto que busca la comicidad desde el diálogo. No aparecen muchas alusiones del autor usando recursos basados en acciones o situaciones físicas, no obstante, describiremos las más destacables.

- Título. El título de este texto: *Ositos de goma*, no parece tener mucha relación a priori con la trama de la historia, se refiere a los dulces que la profesora Julieta da a los alumnos para que le presten atención, cosa que podemos entenderlo como una crítica hacia esta acción.
- Obstáculos. El gran obstáculo que encuentran los personajes en el texto es el propio entorno en el que se desarrolla la obra: el colegio y la situación ingobernable de los alumnos.
- Tiempo y ritmo. El tiempo del texto está organizado en un solo día en los tres momentos en los que los profesores se encuentran en la sala de descanso. El ritmo del texto lo marcan los diálogos entre ellos que están escritos para que se interpreten de forma continua y sin pausas: no hay grandes monólogos y abundan los diálogos cortos y rápidos.
- Repetición. Sin entrar en las repeticiones de textos o diálogos puntuales, podemos destacar en este punto la insistencia del personaje Afanador que en diferentes momentos corta el flujo de diálogo para introducir temas que no parecen tener relación con lo que

se habla: lo sucedido a una familia canadiense, el asesinato entre vecinos, o su participación en el concurso televisivo.

- Escenificar el fracaso. Todos los profesores que intervienen, exceptuando quizá el caso de Julieta por ser la más joven, son presentados como unos personajes fracasados laboralmente y conformes con su trabajo sin muchas aspiraciones.
- Los personajes deben estar convencidos. De la misma forma que planteamos en el punto anterior, los profesores del colegio asumen su situación.
- Choque de contextos. El choque más visible se da entre los cuatro profesores veteranos y Julieta, la profesora más joven. Ella misma expresa que no tiene nada que ver con lo demás.
- Ironía dramática. Quizá la gran ironía dramática del texto reside en el hecho de entender que estos personajes son los encargados de la educación de los niños y conocer un poco su forma de ser y actuar.
- Suspense. Los hechos que crean cierto suspense en el texto, aunque no hagan parte de la trama principal tienen que ver con la desaparición de un niño y lo sucedido al profesor Hincapié. Al final sabemos que el niño aparece, pero nada de Hincapié.
- Recursos auditivos. No encontramos referencias a temas musicales, pero sí a ruidos y efectos que suceden fuera del salón de profesores.

Afuera se empiezan a oír las voces de los niños. (p. 7)

RUTH (desde afuera hablando por el megáfono): ¡GUERRERO QUÉ ESTÁ HACIENDO CON ESE NIÑO BÁJELO YA MISMO! (p. 26)

- Defectos físicos y morales. Los personajes se presentan cada uno con diferentes manías y conflictos internos, no se hace referencia a su físico o apariencia. Estas personalidades tan curiosas y a veces singulares, bastan para dibujar a un carácter peculiar que resulte risible.
- Situaciones insólitas. Las posibles situaciones insólitas no aparecen directamente en la trama de la historia, surgen de comentarios sobre lo que ha sucedido en el colegio alrededor de los alumnos: niños que se cuelan dentro, la declaración de amor de un alumno a la profesora Luz, o el hecho de que los alumnos permanezcan en silencio en una clase.

- Referencias a la realidad. La realidad de la educación en Colombia, y en otros países, así como la situación conflictiva y particular de la profesión docente es la continua referencia a la realidad. De la misma forma, el entorno social del colegio en un barrio de estrato bajo, favorece y potencia algunos de los comentarios que dan los personajes.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

El texto, al mantener un constante flujo de diálogo, recarga aquí los recursos cómicos existentes. La gran mayoría de los momentos e intervenciones cómicas se basan sobre todo en la ironía y las burlas que se hacen entre los personajes.

- Supuestos comunes en un contexto propio. Todas las intervenciones y comentarios están dirigidos a lo que sucede en el colegio y giran alrededor del mismo contexto reconocible por todos:

RIVADENEIRA: Eso mismo me dijo el médico. “¿Cómo me voy a cuidar?”, le dije yo. Ya no duermo. La comida de la cafetería es una porquería. Paso ocho horas encerrado en un salón aguantando a esas bestias. A este paso me va a dar una aneurisma en mitad de clase. (p. 18)

- Tono irónico. Normalmente los tonos irónicos aparecen para criticar el trabajo o las situaciones que surgen en el colegio con los alumnos, y también para ciertos sarcasmos entre los personajes. El autor los identifica entre comillas o en cursiva:

LUZ D. (*leyendo el cuestionario*): “El concepto de educación progresiva de Dewey, versión norteamericana de la escuela activa, propone que la educación es “una constante reorganización o reconstrucción de la experiencia. Esta reconstrucción se añade al significado de la experiencia y aumenta la habilidad para dirigir el curso subsiguiente de la experiencia. Dewey enfatiza la necesidad de combinar el enfoque activo centrado en las capacidades infantiles...” No entiendo nada... (p. 26)

LUZ D.: De algo tenemos que vivir.

RIVADENEIRA: Usted ya es profesora. *Viva* de ser profesora.

AFANADOR *suelta su risita*. (p. 57)

AFANADOR: Estoy seguro que Ruth, el rector, y la psicóloga están tratando de saber qué pasó.

LUZ D.: Déjelos hacer su trabajo. Para eso les pagan.

RIVADENEIRA: “Para eso les pagan”. (p. 60)

- Doble sentido. Se mezclan a menudo el doble sentido y el tono irónico ya que se usan para los mismos objetivos sarcásticos entre los profesores:

RUTH: No tengo mucho tiempo, profesor. Los alumnos están particularmente inquietos este viernes.

RIVADENEIRA: Por supuesto, hay asuntos que la esperan... Le prometo que no me voy a demorar. (p. 66)

- Multiplicar referentes. En algunos casos, especialmente los breves monólogos que aparecen, los personajes recargan deliberadamente la información para conseguir su objetivo irónico y burlesco:

RIVADENEIRA: ¿Para qué responder treinta preguntas de respuesta múltiple? Treinta preguntas enredadas que sólo pretenden descubrir si alguno de los miembros del plantel de profesores de esta dignísima institución educativa ha pensado en algún momento que un buen reglazo es la solución. Si alguna vez los profesores de este colegio han pensado en ahorcar a algún alumno. La respuesta es sí. Todos lo hemos pensado. Todos hemos querido lanzarnos al cuello de algún alumno y apretárselo hasta asfixiarlo para que ponga atención. (p. 71)

- Expresiones exuberantes. En el ejemplo que mostramos se mezcla este recurso con el tono irónico resaltado en el texto:

RIVADENEIRA: Ahora tenemos que llenar un cuestionario de mierda gracias a los *maravillosos* alumnos de esta *magnífica* institución docente. (p. 28)

- Repeticiones. Quizá el recurso más usado por el autor para agilizar los diálogos y provocar un ritmo cómico. Igualmente, dentro de estas repeticiones aparecen en varios momentos el recurso *call back*, que sería retomar una idea ya utilizada anteriormente:

AFANADOR: ¿Cómo se dice boa en francés, Luz D.?

LUZ D.: ¿Qué?

AFANADOR: Boa...

LUZ D.: Ni idea.

AFANADOR: ¡Boa!

LUZ D.: Que no sé...

AFANADOR: Creo que dice "boa", como en español.

LUZ D.: ¿Ahora habla francés?

AFANADOR: Me enseñó la profesora Julieta.

LUZ D.: ¿Usted sabe francés?

JULIETA: ... Sí...

LUZ D.: ¿Y qué hace aquí?

JULIETA: Bueno...

LUZ D.: Si yo supiera francés no estaría aquí.

AFANADOR: Entonces boa, ¿no? (p. 81)

- Juegos de palabras. De la misma forma que los tonos irónicos, los juegos de palabras surgen para ofender o burlarse de alguien o alguna situación:

JULIETA: “Bestias”. “Cachorritos”. “Hijueputicas”. Podrían elegir una mejor manera de referirse a sus estudiantes...

RIVADENEIRA: ¿Angelitos? (p. 95)

- Comparaciones. Al contrario que otras ironías que tienen un objetivo más *agresivo* entre los profesores, muchas de las comparaciones se establecen hacia personajes extraescénicos o que no pertenecen al entorno inmediato del colegio:

LUZ D.: Acuérdesse del profesor Gerardino...

JULIETA: ¿Quién es el profesor Gerardino?

AFANADOR: Un profesor que se chifló...

RIVADENEIRA: El profesor Gerardino ya estaba loco cuando llegó aquí...

JULIETA: ¿Por qué se enloqueció?

LUZ D.: Era profesor de Historia, como Rivadeneira...

RIVADENEIRA: ¡Era profesor de Democracia! (p. 63)

- Imágenes mentales cómicas. Aparecen varios momentos donde los profesores hablan de sus vidas de forma graciosa describiendo algún momento conflictivo, igualmente cuando se plantean situaciones del colegio:

RUTH: Imagínese. Me tocó arrancar para el otro lado de la ciudad. El aguacero ya se veía venir. Agarro mi carrito viejo. No prende. Insisto. No prende. Vuelvo a insistir. Finalmente el motor suena. Gracias a Dios. Arranco. En mitad de la autopista norte el carro escupe su última bocanada de aire y muere en el acto dejándome abandonada a mi suerte y al aguacero. Me lavo hasta los calzones. La mitad de la ciudad pitándome. Tengo ganas de llorar. Me acuerdo del despistado de mi hijo, me acuerdo del hijo de puta de mi exmarido y agarro las llantas del carro a patadas. “Maldita vida mía...” En ese momento me dije: “Ruth, te lo mereces”. (p. 38)

RIVADENEIRA (*mirando al frente*): Nada. No dicen nada. Hoy fueron los de once. Frente Nacional. “¿Alguien sabe qué fue el Frente Nacional?” Nada. Pregunto otra vez. “¿Saben por qué se llamaba Frente Nacional?” Nada. Muy bien. Me giro. Empiezo a llenar el tablero con el Frente Nacional. Termino cuando me he comido todo el tablero disponible. Me giro. “¿Quién fue Laureano Gómez?” Nada. “¿Quién fue Alberto Lleras?” Nada. “¿Quién fue Rojas Pinilla?” Nada. “¿Cuántos años duró el Frente Nacional?” Nada. Toda la información estaba en el tablero... Sólo me miran... Que se jodan. Me siento. (*Se sienta.*) Cruzo los brazos... Nos quedamos mirándonos durante dos horas hasta que suena el timbre. Ellos se van. Yo me voy... (p. 56)

- Otros idiomas. El autor juega con el sonido del francés involucrando a Julieta que se supone es la única que habla otro idioma. En este caso al transcribir la fonética directamente la indicación es claramente cómica:

JULIETA: ¿Cómo se dice qué?

AFANADOR: Ositos de goma en francés...

JULIETA: Mmm, déjeme pensar. No es fácil... Yo creería que... *Oursons en gélatine*.

AFANADOR: Que bonito... Ursons en yelatin.

JULIETA (*corrigiéndolo*): URRRRrsonsss EOn Gelatín-e. *Oursons en gélatine*.

AFANADOR: OuGrsons EOOOn Yelatíín.

JULIETA: Gé- Gé- Gélatin.

AFANADOR: Ougrsonsss eoon Gelatín. (p. 78)

- Coloquialismos. No se encuentran muchos coloquialismo o expresiones vulgares en el texto, quizá por la educación que deben mostrar los personajes como profesores de colegio, aunque sí se usan algunas palabras más groseras de modo burlesco:

RIVADENEIRA: Es la palabra de ella contra la del profesor.

LUZ D.: Es la palabra de ella y la de veinticuatro alumnos más que estaban en clase y que vieron lo que pasó.

RIVADENEIRA: Entonces es la palabra de veinticinco hijueputicas que están esperando caernos encima al primer tropiezo.

JULIETA: ¿Hijueputicas? (p. 58)

LUZ D.: ¿Cómo se dice “hijo de puta” en francés?

RUTH (*desde afuera*): ¿Está dispuesto a manchar su hoja de vida por esto?

RIVADENEIRA (*desde afuera*): Que manera tan amable para volver a decir “que me van joder” sin tener que decir que “me van a joder”. ¿Por qué me voy a *joder* por un cuestionario? (p. 82)

- Letras mayúsculas. Igual que sucede en el texto *No te escupo en la cara porque la vida lo hará mejor que yo* (Garzón, 2012) analizado en este trabajo, el autor usa la escritura en mayúsculas para subrayar tonos especiales o más energéticos en el texto. Estos pueden ser gritos o subidas de tono o el habla a través del megáfono, que en algunos casos se expresa sin pausas ni separaciones entre palabras:

LUZ D. (*recuperándose*): Usted sabe cómo lo miran.

AFANADOR: ¡QUE NO LES TENGO MIEDO! (p. 55)

RUTH (*desde afuera por megáfono*): ¡NISELEOCURRAGUERREROBÁJESEDEAHÍ!
¿QUIEREQUEDARPARAPLÉJICO? (p. 72)

- **El personaje cómico**

Los personajes de *Ositos de goma* son el reflejo de personas *normales* que el autor presenta sin exagerar o potenciar ninguna de sus cualidades o características. Son personajes individuo con debilidades y fortalezas muy *humanas*, no estamos ante personajes tipo o marcadamente cómicos en su presentación; como pueden ser los de *El Dorado Colonizado* (Parada, 2006) o *No te escupo en la cara* (Mejía, 2012) que también hemos analizado en este trabajo.

La carga cómica de los cinco profesores que aparecen en *Ositos de goma* está en su actitud excéptica y resignada frente a la situación laboral y social en la que están inmersos: la figura del personaje fracasado es la que predomina entre ellos. Tampoco son personajes de clase baja o populares, ni “imitación de hombres inferiores” según Aristóteles (1974, p. 141), pueden ser personajes que encajan en una clase media, aunque se mueven en un entorno de clase baja y socialmente problemático. Entre estas características, quizá la profesora Julieta, la más joven y recién llegada, es la que menos encaja en el grupo y este contraste con los demás provoca burlas y momentos cómicos.

Igual que no hay un protagonista o un antagonista definido, tampoco se identifica en el texto la figura de un héroe o un héroe cómico. Todos ellos, de nuevo exceptuando a Julieta que es un personaje que quizá no está totalmente desarrollado, podrían encajar en la figura del antihéroe aunque no logran tener un desarrollo argumental suficiente. El personaje que más cercano parece encajar como figura más completa de antihéroe cómico sería el profesor Rivadenerira que posiblemente sea el que más presencia e intervenciones tiene en el texto.

Enumeramos a los cinco personajes identificando sus momentos y posibles características cómicas.

- Ruth Elena Galván Díaz. Hace frente a Rivadeneira y su posición de poder y estatus frente a los demás limita sus opciones cómicas. Los momentos humorísticos que protagoniza son con el altavoz y normalmente desde fuera de la escena.
- Julieta Monsalve. Al ser la más joven no aparece involucrada en situaciones cómicas de forma directa, ella suele ser el blanco de comentarios sarcásticos y comparativos.
- Luz Dary Lozano. Es uno de los personajes que se acerca más a la comedia desde sus comentarios e intervenciones. Claramente se sitúa por fuera de las tensiones de poder en el colegio lo que le permite a veces realizar comentarios graciosos.
- Ismael Rivadeneira. De alguna forma es el líder rebelde entre los profesores; es irónico, sarcástico y sabe incluir el humor en sus relatos como un recurso para hacerse cercano y necesario para los demás.
- Iván Afanador. Es quizá el personaje más cómico de todos. Su presencia continua e intervenciones fuera de tono, que cortan los diálogos e interrumpen a los demás, lo presentan como un personaje alivio cómico del texto.

Debemos reiterar que estos cinco personajes, sin ser especialmente considerados caracteres cómicos muy definidos, sí cumplen con una serie de características necesarias para que entren en esta categoría: todos ellos presentan diferentes defectos morales y de personalidad, son vulnerables estando a veces al límite de su resistencia frente a la presión laboral, son muy humanos y es fácil identificarse con ellos, y finalmente debemos volver a retomar la idea del fracaso como característica fundamental de todos ellos. En cambio, y revisando esta línea propuesta por Vorhaus (2017) y Gené (2015) hay otros dos elementos que no podemos considerar que cumplan: su perspectiva cómica es limitada y se ciñe a su relación con los demás en su entorno laboral, y no son personajes que se muestren o se hayan construido desde la exageración en sus formas.

Para concluir, debemos añadir que los personajes de *Ositos de goma*, sin ser especialmente cómicos, son utilizados para generar momentos graciosos y risibles por el afor desde sus intervenciones y diálogo constante. Según las palabras de Felipe Botero, durante el montaje de la obra, los actores y actrices supieron encontrar más motivos cómicos en la construcción y acciones de los personajes que los originalmente previstos. En este sentido, el autor no dijo que fue el primer sorprendido al comprobar que desde este texto se podían generar diferentes situaciones jocosas apoyadas en los personajes originales: “Sí, el montaje era muy cómico, a veces demasiado para lo que yo me había imaginado. Lo hicieron todo los actores y la dirección” (Botero, F., comentario personal, 1 de septiembre de 2022).

5.4 *Discretas Bestialidades* (2018), de S. Merchant

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *Discretas Bestialidades*.
- Autor: Santiago Merchant.
- Número de personajes: dos.
- Año de estreno: 2018.
- El texto se ha publicado: no.
- Compañía que estrenó la obra: El Clan Films.
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia).
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minutos.

- Funciones realizadas: más de cincuenta.
- El autor es director de la puesta en escena: sí.
- El autor interviene como actor: sí.
- El texto ha ganado algún premio: sí²³.
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no.
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí.
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: no.
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 10.

Estos datos fueron proporcionados por el autor, Santiago Merchant. Para realizar el análisis tomaremos como referencia una copia digital del texto facilitado por el propio autor.

- **El tema**

En *Discretas Bestialidades*, el autor plantea una especie de entrevista de trabajo entre un periodista, Plat, y un asesino, Braulio, donde el periodista intenta contratar al asesino para que mate según sus indicaciones y después él pueda ser el primero en dar la noticia.

El texto parte de la necesidad de Plat para recuperar el reconocimiento social que tuvo como periodista y que perdió después de varios éxitos como reportero ya que, según él: “el crimen dejó de ser una joya” (Escena 2). Aunque el conflicto entre Plat y Braulio aparece un tanto difuminado por las reflexiones que ambos personajes van expresando a lo largo del texto, podemos entender que es un conflicto de relación que se basa en la falta de confianza de uno en el otro. También aparece un conflicto de los personajes con su propio entorno y su situación por sentirse incomprendidos en su mundo. El tema que subyace de fondo tiene relación con ese malestar hacia su universo personal y la sociedad que les rodea, por eso quizá los dos personajes presentan el asesinato y la muerte como la única solución para obtener algo que resulte positivo dentro de su mundo.

- **La estructura**

Discretas Bestialidades es un texto de mediano formato. La duración de su puesta en escena es escasamente mayor a una hora. El texto está compuesto por seis escenas consecutivas donde la primera y segunda actúan como primer acto de presentación; la tercera y cuarta serían un segundo acto de desarrollo; la quinta escena sería un tercer acto para cerrar la trama; y la

²³ Finalista del Torneo de Dramaturgia del Teatro Colón.

sexta es una especie de epílogo donde los personajes se dirigen al público. Cada escena tiene un título; los títulos de las escenas primera a cuarta coinciden con la última frase dicha en la escena anterior por el último personaje que habla; en los títulos de la escena quinta y sexta ya no se cumple esta norma. Los títulos de cada escena son:

- Escena 1: El viejo café del simio
- Escena 2: Una suerte de introducción institucional.
- Escena 3: La verdad es que sí. He matado muchas veces... porque sí.
- Escena 4: ¡Deme el trabajo!
- Escena 5: El desengaño.
- Escena 6: El decálogo de las discretas bestialidades.

La estructura narrativa, según el triángulo de MacKee (2002), tiene elementos del minimalismo que la separa de una opción totalmente clásica: hay cierta ambigüedad y aleatoriedad en los temas que tratan los personajes; no hay un protagonista claro y activo. Ambos tienen la misma presencia aunque podría destacar un poco más Plat al ser el impulsor de la acción; además el final no aparece cerrado de una forma definitiva, incluso tiende a la circularidad.

La obra se desarrolla en “El viejo café del simio”, donde Plat recibe a Braulio para hacer la entrevista de trabajo. Así es parte de la descripción que hace el autor de este espacio:

El viejo café del simio; un antiguo club de pornografía rotativa que cayó en desgracia gracias a la piratería vertiginosa de material para adultos, y además porque justo allí se cometió un aberrante crimen pasional al que, gracias a los medios, y la prensa amarillista, le dio la vuelta al mundo. (...) Lo realmente importante es que en la única mesa está sentado Nando, mejor conocido como Plat, pues su nombre completo es Nando Plat. (Escena 1)

Toda la acción se presenta en este mismo espacio dramático, no hay cambios de lugar. Tampoco hay variaciones de tiempo, el texto está escrito para que se represente en tiempo real; el tiempo dramático coincide con el tiempo escénico de la representación.

La obra es una charla continua entre Plat y Braulio que combina momentos de diálogo esticomítico con largas exposiciones, casi breves monólogos, por parte de cada personaje que, según Ubersfeld (2002), crean un ritmo de intercambio constante y reconocible a lo largo de todo el texto. El autor, en algunos momentos, rompe la norma clásica de escritura y presenta intervenciones en forma de verso cercanas a lenguajes dramáticos más contemporáneos.

Aunque este recurso no aparece en todo el texto, en muchos momentos de esos breves monólogos el autor opta por organizar el texto de esta forma:

Braulio: (...)

Maté a otro gordo borracho porque vomitó mi puerta. Le corté la oreja derecha y luego el cuello

Maté a mi novia porque empezaba a engordar

Maté a un hombre feo... realmente feo. Tenía la nariz regordeta. Es lo justo

Maté a un punk. ¿Cómo mierdas pueden existir gordos punks? (Escena 3)

Salvo la acotación inicial que es bastante extensa y presenta toda la situación donde se desarrolla la acción, el resto de acotaciones aparecen muy puntuales y breves. Aunque, por ejemplo, en las escenas tres y cuatro no hay ninguna acotación. La mayor parte de estas acotaciones sirven para explicar alguna actitud o reacción de los personajes:

Plat: (*disminuido*) y por qué no me dijo, cretino

Braulio: a usted solo le gusta que hable de cosas bellas. ¡Un moco es una puta inmundicia!

Plat: (*en voz baja*) lárguese ya (Escena 5)

En las dos primeras escenas, en algunos momentos muy concretos aparecen otras acotaciones de tipo diegenético, según García Barrientos (2014), que asumen una voz literaria que podría ser la del autor, o también la de otra entidad que *observa y opina* sobre lo que sucede en el texto. Estas acotaciones no aportan ninguna información a una posible puesta en escena, pero sí dan información sobre el tipo de dramaturgia e intenciones del autor presentando a un dramaturgo implícito que hace comentarios irónicos:

Plat: ¿qué?

Que alguien ha llegado (Escena1)

Braulio: como actor

Plat: o reportero

¡O dramaturgo! (Escena2)

Es muy posible que el origen de este tipo de acotaciones nazca en el hecho de que este texto en un principio se creó para ser leído. Suponemos que el autor escribió estas acotaciones como un recurso sonoro con intención cómica que acompañase la historia e hiciese más atractiva la lectura.

- **El estilo**

El estilo de *Discretas Bestialidades* no es totalmente realista, quizá nos recuerda un poco más a otros textos teatrales pertenecientes al Teatro del Absurdo. La organización de los diálogos, las acotaciones y la forma con la que el autor presenta la obra son muy similares a textos

clásico de este género donde hay dos personajes dialogando, como en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. También las reacciones de los personajes, Plat y Braulio, en algunos momentos son bastante incoherentes, a veces incomprensibles y con respuestas sorprendidas. De la misma forma que en el Teatro del Absurdo, no está completamente definido el espacio y el tiempo en los que sucede la acción y hay muchas repeticiones de líneas de diálogo. Igualmente, se intuye en el texto un intento constante del autor de no seguir algunas normas dramáticas y literarias: no solo en la forma de los diálogos o acotaciones, también rompiendo algunas normas gramaticales como escribir el comienzo de cada intervención sin mayúsculas o mezclar intervenciones en verso con párrafos más clásicos.

Otras obras del autor, como *El conejo más estúpido de este siglo* (2012), o *La cabeza del pato* (2015), presentan estas mismas formas dramáticas por lo que, según decía Rush (2005), el autor define a través de su creación su propia concepción y manera de ver el mundo, definiendo así un estilo muy personal y quizá diferente al de otros autores de su misma generación en Colombia.

- **Los personajes**

Los dos personajes que aparecen en el texto son Plat y Braulio. En ninguna acotación se les describe de una forma directa sobre su aspecto o presencia, solo a través de su diálogo vamos conociéndolos poco a poco; incluso en un momento dado ellos mismos se presentan:

Plat: (al público) soy Nando Plat, fui y soy reportero gráfico de la prensa amarilla de este país. Llevé por años la bandera de la miseria gráfica y otros pecados. (Escena 1)

Braulio: Mi nombre es Braulio Nanfredo. En el mundo del crimen me hago llamar la Sombra del Rubí. (Escena 2)

En el caso de Plat, el texto no facilita muchos más datos sobre él, excepto los que vamos acumulando y descifrando debido a sus explicaciones y reacciones. Con Braulio sucede algo diferente ya que la historia es prácticamente una entrevista de trabajo donde él va explicando su vida y sus trabajos anteriores por lo que acumulamos mucha más información sobre este personaje.

Como ya dijimos, ninguno de los dos personajes asume un papel de protagonista, la información que el autor quiere transmitir se divide prácticamente al cincuenta por ciento entre las intervenciones de ambos. Aunque ambos personajes presentan características de pertenecer a los bajos fondos o de moverse por contextos marginales y podríamos entenderlos como un modelo de personaje rol, aparecen frente a nosotros como individuos diferenciados que

comparten un entorno más o menos común. Aplicaremos a los dos personajes, Plat y Braulio, el modelo actancial para analizar posibles similitudes:

Figura 6

Ejemplo del Modelo Actancial aplicado al personaje de Plat

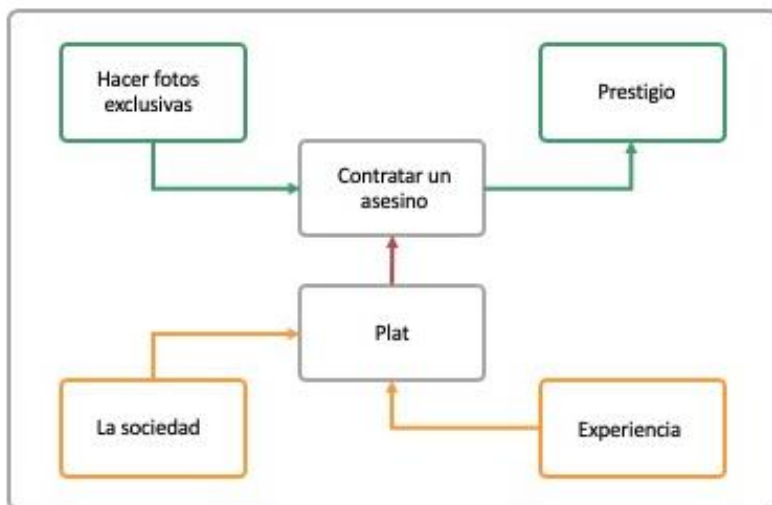
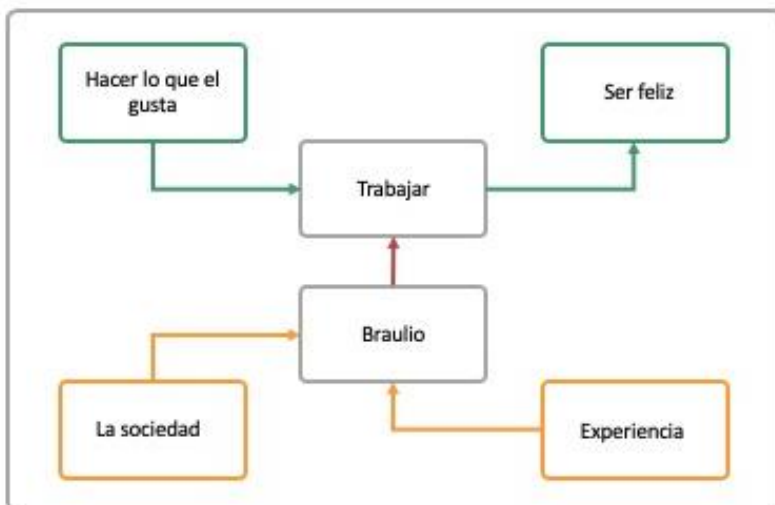


Figura 7

Ejemplo del Modelo Actancial aplicado al personaje de Braulio



Desde nuestro punto de vista, ambos personajes parten de las mismas bases: su oponente es la sociedad y se apoyan en su propia experiencia en su campo profesional. Por otro lado, sus objetivos en parte también son similares: quieren trabajar y alcanzar un tipo de plenitud personal, en el caso de Plat el prestigio y en el caso de Braulio la felicidad. Este análisis coloca a estos dos personajes en lugares muy similares que hace que por momentos en el texto de la sensación de que defienden posiciones comunes.

Según Rush (2005), Plat es un *raisonneur*, un personaje que va dando la información sobre la que basa el autor su texto; y Braulio es un *confidant*, el personaje que recibe la información y la guarda, e incluso en algunos momentos actúa como *comic relief* aportando momentos especialmente graciosos con sus respuestas. Entre ambos se crea una relación de padre e hijo, o de maestro y alumno, donde Plat es la figura dominante y Braulio es el seguidor o aprendiz.

- **El contexto**

El autor no habla en ningún momento de un lugar concreto o un país, la historia sucede en el Café del Simio, un espacio atemporal y ambiguo en el que Plat comenta algunas temas puntuales sobre diferentes lugares: Grecia, Italia y España, pero no Colombia. La única referencia posible que encontramos sobre este país es un breve comentario donde se nombra a “la Giménez”, creemos que refiriéndose de una forma indirecta a la conocida Avenida Jiménez de Bogotá, que popularmente se conoce como *la Jiménez*:

Plat: (ídem) la Giménez... con G?

Braulio: sin J. (Escena 2)

No obstante, cuando en el punto referido a datos generales hemos preguntado al autor si este texto tiene alguna relación temática con el conflicto o postconflicto en Colombia, su respuesta ha sido de diez en una escala de cero a diez. En la escena uno aparece la principal referencia posible a Colombia como lugar donde sucede la acción:

Braulio: y... ¿qué clase de trabajo?

Plat: matar (*silencio*) ¿por qué me mira así? En este país se mata porque sí y de formas detestables, mire nada más como operan sus presidentes. Acá la diferencia es que hay un propósito generoso. ¿Me comprende? (Escena 1)

A lo largo del texto, Plat repetirá varias veces la expresión “mire nada más como operan sus presidentes”, lo que reafirma una preocupación por la situación política del personaje y también del autor. Aunque, si nos fijamos bien en la intención del texto, Plat habla de “sus

presidentes” no dice “mis presidentes” o “nuestros presidentes”. Podemos deducir dos interpretaciones: que Plat no es del mismo país que Braulio, o que no se siente representado por los presidentes del país donde viven. En este caso creemos que es más factible asumir la segunda opción donde es el autor, a través del personaje, el que no se siente representado políticamente en su país y opta por asumir una posición de observador externo. Cabe añadir en este punto que Colombia históricamente ha registrado unas cifras de abstencionismo electoral desde 1998 que superan el 50% (Unidad de datos, 20 de junio de 2022)²⁴, por lo que no sería descabellado entender esta idea como un posicionamiento político del autor.

La historia gira alrededor del asesinato: Plat le hace una entrevista de trabajo a Braulio para contratarlo como posible asesino, su intención es que se debe rescatar el crimen y la muerte desde un punto de vista más artístico y estético:

Plat: estamos dejando de hacer poesía con el crimen.

Braulio: ¿poesía?

Plat: no hay gusto por aniquilar al otro con recato... la muerte dejó de ser objeto estético. En este país se mata todo el día, eso está clarísimo, pero y ¿el gusto? ¿La forma? (Escena 2)

Tal y como decíamos en el capítulo dedicado al contexto, y más concretamente al contexto colombiano, la violencia ha sido una de las constantes en la situación política y social del país en las últimas décadas, por lo que encontramos en este texto una referencia a ello de una forma indirecta y un tanto paródica pero que resulta fácil de asociar y que justifica la respuesta del autor asociando su obra al conflicto colombiano.

Por otro lado, una de las preocupaciones que expresa Braulio y que Plat entiende y asume, es su “fijación obscena con la gente rolliza” (Escena 2) que le lleva a confesar que casi toda la gente que ha asesinado eran “gordos”:

Braulio: empecé como barbero en mi pueblo. El detalle es que siempre he tenido una fijación obscena con la gente rolliza

Plat: ¿gordos?

Braulio: Obesos. La cuestión es que mi pueblo parecía un verdadero corral de marranos. Una cochera

Plat: que auténtico (Escena 2)

Según Ximena González en el periódico *El Espectador* (17 de febrero de 2020), Colombia es el tercer mercado para la industria de la belleza en Latinoamérica por detrás de Brasil y

²⁴ <https://www.eltiempo.com/elecciones-2022/presidencia/abstencion-en-la-segunda-vuelta-presidencial-en-colombia-681445>

México, países mucho más poblados, por lo que existe una especial preocupación por la estética. Cabe destacar que en los últimos años, coincidiendo con la escritura del texto, se han descubierto en Colombia muchas clínicas de estética ilegales debido a diversos accidentes e incluso muertes por mala praxis médica en estos centros (Redacción El Tiempo, 23 de febrero de 2022), lo que ha llevado el tema a un primer plano social. Ambos personajes tratan el tema del asesinato de obesos como una necesidad casi social, podríamos aventurarnos a entender que esta idea puede encajar como parodia y mofa de esa preocupación del país por la belleza.

- **El autor**

Santiago Merchant. Nació en Bogotá, septiembre de 1981. Es director, dramaturgo, guionista y actor. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en dirección de la Academia superior de Artes de Bogotá (ASAB). En la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) desarrolló cursos monográficos en dirección y dramaturgia. Posteriormente, desarrolló cursos de posgrado en Escritura para la Escena de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Entre sus reconocimientos destacan: Ganador del Premio Distrital de Dramaturgia Teatro en Estudio 2021, con la obra *Nujv (perro)*. Ganador del premio Beca de Creación a Director con Trayectoria ciudad de Bogotá 2020, con la obra *Agatos Mapas Negros*, pieza invitada a la apertura del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias FICCI 2021. Finalista del I Torneo de Dramaturgia Teatro Colon 2018, con la obra *Discretas Bestialidades*. Ganador ex aequo con Martha Márquez del Premio Fanny Mikey de Comedia 2015²⁵, con la obra *Granujas*. Finalista del Premio de Dramaturgia Teatro en Estudio 2010, con la obra *Animalario Circunstancial*. Ganador de la Beca de Creación Noveles Directores 2006, con la obra *Búfalo Americano* de David Mamet.

Ha trabajado como director invitado y como libretista en proyectos televisivos en RCN Televisión, Canal 13, Canal Capital, así como director de series para canales y plataformas como Claro Video, Caracol Next y Play TV. Su trayectoria en teatro ha sido ininterrumpida tanto como director como dramaturgo desde el año 2011, participando en diversos festivales y encuentros nacionales y latinoamericanos y se ha vinculado a múltiples procesos de creación escénica y audiovisual con diversas compañías y casas productoras bogotanas y nacionales.²⁶

²⁵ En este trabajo se incluye el análisis de *Vaselina*, de Martha Marquez.

²⁶ Biografía del autor facilitada por él mismo en mayo de 2022.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

Discretas Bestialidades es un texto que podemos clasificar según Medina (2000) y según su desarrollo como una comedia negra con varios elementos del absurdo incluidos en su forma. Desde el ángulo de García y Huerta (1992), este texto cumple con los requerimientos para ser considerado una comedia seria, aunque también alberga momentos puntuales donde la comedia cómica aparece debido a contestaciones desmesuradas o exageraciones en lo que se plantea.

- **Estilo y tipo de comedia**

Ya dijimos que el autor, Santiago Merchant, destaca por tener un estilo muy propio diferente a otros autores de su generación. Todos los textos suyos que conocemos se destacan por usar una serie de elementos comunes que se encuentran también en *Discretas Bestialidades* y que podrían definir el tipo de comedia que usa y que aparece en este texto. Pasamos a enumerar algunos:

- Las acotaciones a veces son un personaje más:

Encendiendo su pucho

Plat: que sí, ¡enciendo un puto pucho! (Escena 2)

- Repeticiones de diálogos y secuencias:

Plat: lo que usted hace es más bien... cómo decirlo

Braulio: ¡dígalo!

Plat: cómo decirlo

Braulio: dígalo

Plat: cómo decirlo

Braulio: dígalo

Plat: estúpido... naif (Escena 3)

- Mezcla de diálogo corto con largas intervenciones:

Braulio: ¿puedo fumar?

Plat: no puede, pero hágalo

Braulio: gracias

Plat: el caso es que...

Braulio: ¿tiene fuego?

Plat: (*sacando un encendedor del su pantalón. Lo ofrece*) el caso es que la griega estaba muerta. Complemente desnuda. Le habían arrancado el pelo, le habían arrancado los ojos. Tenía un lápiz cosmético enterrado en la garganta y es su abdomen le habían escrito con una navaja "conquistada". Putos falangistas. (Escena 2)

- Referencias al mundo del cine o la televisión:

En la pared están colgados posters de diversos films de pornografía italiana y griega... sobre todo griega: "Encuentro nocturno en la Acrópolis" "La diosa inquieta" "Minotaurox" "Guarda que Zeus nos pilla!" (Escena 1)

- Referencias sexuales y obscenas:

Plat: está frío. La mesera se fue o está follando quien sabe dónde mierdas. (Escena 2)

- Preferencia por un tipo de humor más negro:

Braulio: me fui a la ciudad y maté a un gordo porque me habló mal de mi vecina. No soporto que hablen mal de nadie.

Maté a otro gordo porque venía de mi pueblo. Realmente fue un respiro

Maté a una gorda porque cuando hacíamos el amor no me miraba a los ojos. Le rajé el vientre.

Maté a un gordo cristiano. El detalle fue cuando tocó mi puerta. El tipo venía hablarme de la palabra de dios. Le miré la papada y estaba sucia, realmente sucia. El cuello de su camisa negro. Los puños. ¡Claro! el hombre cumplía con largas jornadas puerta a puerta bajo el sol y la lluvia; eso lo entiendo. El detalle es que le dije: ¿usted cree que yo creo en dios? y el gordo me contestó: yo creo que usted cree no creer en él, pero para eso estoy acá. (Escena 3)

- Personajes con discurso elaborado frente a otros más simples:

Plat: ¡esencia! Necesito crímenes artísticos. Generar en mis putos jefes algo de perturbación. Que vean en mis fotografías una jodida mina de oro.

Braulio: Fotos apolíneas. Entiendo. Aunque no sepa que es lo apolíneo. (Escena 2)

Algunas de estas características que definen el tipo de comedia que usa el autor aparecerán también más adelante como recursos cómicos. Según Flores de Franco y otros (2009), estamos ante un tipo de comedia dramaturgicamente más fina, pero que plantea un contenido con elementos más vulgares y gruesos.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Discretas Bestialidades basa gran parte de su humor en recursos lingüísticos que aparecen en las acciones y respuestas que producen los diálogos. No obstante, aunque las acotaciones son escasas y dan poca información, apuntaremos algunos recursos no lingüísticos que también se pueden encontrar:

- Premisa cómica. Un reportero caído en desgracia quiere contratar a un asesino para que mate con cierta estética y él sea el primero en informar.

- Título. El título *Discretas Bestialidades* creemos que en su composición contiene un elemento de *promesa* para el lector o espectador alrededor de la violencia que lo puede instalar previamente en una perspectiva cómica.
- Tiempo y ritmo. Ya se comentó que la mezcla de diálogos cortos y rápidos con grandes intervenciones, a veces casi monólogos, ayuda a crear un ritmo propio basado en *tempo* de diálogo irregular y en alternancia de intervenciones cortas o más largas.
- Burlarse de los personajes y escenificar el fracaso. Para ambos casos tenemos a dos personajes, Plat y Braulio, que llegan a la historia desde diferentes lugares, pero ambos con necesidades de salir a flote en sus campos profesionales después de malos momentos. Además, el lugar donde sucede la acción es un café decadente que vivió mejores épocas. Tanto el espacio como los personajes representan un fracaso continuo, el autor aprovecha estas circunstancias para burlarse de ellos y de sus objetivos.
- Los personajes deben estar convencidos. Plat busca un asesino que le ayude a recuperar su fama perdida y ese es su objetivo principal, en ningún momento presenta dudas respecto a ello. En cambio, Braulio, aunque quiere el trabajo, presenta dudas y no entiende muy bien lo que quieren de él. Ese choque de intereses genera comicidad en la relación entre ellos.
- Mimar al niño libre. Este recurso está más referido a la actitud del autor. En este caso creemos que la forma en que el autor usa a los personajes en su historia y cómo ha organizado las respuestas y las referencias que aparecen a lo largo de todo el texto, refleja una gran libertad creativa que favorece la relación entre Plat y Braulio.
- Suspense. Durante toda la historia no sabemos si Braulio aceptará la propuesta de Plat y tampoco si Plat elegirá a Braulio como su asesino estético. Este cruce de dudas se mantiene durante toda la historia hasta su desenlace final.
- Crescendo. En la escena cinco se genera un altercado entre ambos personajes que va creciendo dialécticamente hasta casila última línea de la escena. “(Plat poseso, se le lanza sobre Braulio con la navaja en la mano. Oscuro.)” (Escena 5)

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Discretas Bestialidades se basa en un largo diálogo entre Plat y Braulio, y es aquí donde se encuentran la gran mayoría de recursos cómicos que usa el autor.

- Supuestos comunes en un contexto propio. Ambos personajes asumen la situación en la que están sin problemas e interiorizan las referencias absurdas y fuera de tono de forma natural en el universo en el que viven:

Braulio: (...) Así que una buena vez decidí, así sin más, cortarle el cuello a uno de esos gordos de mierda. Se llamaba Gerardino

Plat: ¿así sin más?

Braulio: El corte fue un pequeño hilo que se escondía entre los pliegues que le mencioné. Gerardino fue a su hogar, durmió y a la mañana siguiente amaneció en medio de un charco de sangre dantesco. Se desangró cuando dormía el muy cabrón. Así empecé

Plat: hermoso

Braulio: sí (Escena 4)

- Tono irónico. El autor tiende a ser directo en sus alusiones aunque en algún momento deja marcada este tipo de expresiones entre comillas:

Plat: (...) Nos deleitamos con la experiencia estética. Es lo que yo llamo “reportería apolínea” ¿me comprende? (Escena 1)

- Doble sentido. Para estos dos ejemplos, tanto “joya” como “gordo” acumulan más de un sentido posible que escapan a la primera interpretación que llega a nuestra imaginación.

Plat: porque el crimen dejó de ser una joya, ¿me comprende? (Escena 2)

Braulio: Maté al lotero porque no gané la lotería y era un premio gordo (Escena 3)

- Ironía, cinismo y sarcasmo. El texto acumula momentos irónicos en el diálogo entre Plat y Braulio, pero también encontramos varios comentarios más cínicos y sarcásticos:

Plat: eso de matar por matar me da alergia el culo, la verdad. (Escena 4)

Plat: trató de convencerme y créame que por poco lo logra... pero no, usted es nauseabundo. Usted no es un asesino de verdad, ¡le falta estructura! (escena 5)

- Inversión. Ya hablamos de una expresión usada por Plat que luego asume Braulio sobre los “presidentes”:

Plat: Lo que nos diferencia es el odio. Usted mata con odio, y el odio es un sentimiento corrupto... mire nada más como operan sus presidentes. (Escena 3)

Podemos entender que un presidente debe actuar u operar, como expresa Plat, de una forma legal y moralmente válida; en cambio, en el contexto donde aparece la expresión claramente adopta un significado contrario.

- Interferencia. Hay varias secuencias de diálogo con interferencias que se van alimentando entre de forma continua:

Braulio: ¿cuánto?
Plat: 1.5
Braulio: 10
Plat: 2
Braulio: 11
Plat: 1.3
Braulio: 5
Plat: 5.5
Braulio: Bien. Continúe. (Escena 2)

- Repeticiones. El autor usa especialmente este recurso en el texto, no sólo con repeticiones literales, también con repeticiones de expresiones e ideas:

Braulio: no lo comprendo
Plat: ¡ahora no comprende!
Braulio: está gritando
Plat: es mi despacho, hago lo que se me cante la gana
Braulio: ¿su despacho es un café sucio? ¿eso es estético?
Plat: ¿qué me está tratando de decir?
Braulio: usted es una porquería
Plat: ¿qué mierdas me está diciendo? (Escena 5)

- Enumeraciones y listados. En dos intervenciones de Braulio, prácticamente seguidas de la escena cuatro, encontramos un gran listado de todas las personas “gordas” a las que ha matado explicando el por qué; un total de veinte. En el caso de las acotaciones y de Plat, el autor usa enumeraciones más cortas y concretas:

Plat: bien (*hojeando el folio*) ¿modus operandi, recurrencia, estilo? (Escena 1)

- Juegos de palabras. Especialmente es el personaje de Plat el que usa este tipo de recurso en sus continuas explicaciones:

Plat: entender sin entender es una forma de entender. Y si me entiende entonces debo reconocer que por fin tengo en frente un hijo de puta con sentido que me entiende. (Escena 2)

- Imágenes mentales cómicas. El personaje de Plat tiende más a crear este tipo de imágenes, aunque Braulio en los momentos que enumera sus asesinatos también usa este recurso:

Plat: pues bien, esta puta griega me llevó a lo más alto pero como me ve, todo ha caído. El jefe redactor me ha dado un ultimátum y si no le llevo material en estas últimas semanas me fulmina. Tengo deudas. Tengo hambre y por eso estamos acá, para dar con un asesino estético que me proporcione material estético. Y créame que amo la vida, amo en algo la vida ajena pero amo más otras cosas (Escena 3)

Braulio: (...) Maté al oficinista porque como un tarado se regó todo el café encima. La mesera gorda le ayudó, pero lo arruinó aún más. Detesto las camisas arruinadas Maté a otro gordo borracho porque vomitó mi puerta. Le corté la oreja derecha y luego el cuello Maté a mi novia porque empezaba a engordar (Escena 4)

- Incongruencias. Para este recurso, el autor mezcla la incongruencia con la imagen mental cómica. Igual que en el caso anterior, casi todos los asesinatos que confiesa Braulio incluyen algún tipo de incongruencia:

Braulio: Maté una pintura. Vi en una tienda un cuadro de un... ¿Botero?

Plat: no sé, no me gusta la pintura

Braulio: pues bien. Entré a la tienda, tomé un lápiz y lo clavé en la jodida pintura, la rajé por completo. La maté (Escena 4)

- Coloquialismos. En el texto encontramos muchas referencias sexuales, juramentos, expresiones obscenas e insultos:

Plat: bueno, un depravado la llamó para hacer una película porno en estas tierras, la pieza se llamaba “Españoles, ¡venga! conquistadme”. Se podrá imaginar las faenas tan espantosas. El caso es que acá, en este lugar -que desde luego no era lo que es en la actualidad- se hizo la puta rueda de prensa de la película que le menciono. Yo trabajaba -y aún trabajo- en el diario “el ojón”, un puto periódico de poca monta al que en ese entonces ofrecía mierda de noticias por demás vulgares (Escena 2)

- **El personaje cómico**

Comentamos anteriormente que los dos personajes asumen un rol de padre e hijo o maestro y aprendiz. Plat de alguna forma es el mentor de Braulio y va explicando lo que quiere al tiempo que pone las reglas que debe seguir Braulio.

Siguiendo lo que dice Aristóteles en *La Poética*: “la comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores” (1974, p.141); podemos clasificar a Plat y Braulio como hombres inferiores que pertenecen a un círculo social bajo y quizá de ambientes criminales sin ser especialmente peligrosos. Aunque Braulio explique que haya asesinado a muchos “gordos y gordas” como parte de su currículum, durante la obra no supone una amenaza y su presencia es empática frente a las continuas alusiones y propuestas de Plat.

Estos personajes encajan bastante en dos máscaras básicas de la comedia *atellana*: Plat sería un *Bucco*, un charlatán muy locuaz, y Braulio sería un *Maccus*, el personaje de grandes rasgos y usualmente más inocente. Aunque si buscamos similitudes entre personajes cómicos universales, Plat y Braulio creemos que nos recuerdan a Don Quijote y Sancho Panza.

Ciertamente no es una comparación exacta, pero sí podemos encontrar similitudes entre el desequilibrio laboral que empuja a Plat con la locura que empuja al Quijote. De la misma forma que la nobleza de Braulio, aun siendo un asesino, coincide bastante con la personalidad de Sancho. Por otro lado, como dice Harold Bloom en *Cómo Leer y Por Qué*, lo importante de *El Quijote* es el constante diálogo que mantienen Don Quijote y Sancho, algo que es continuo en el texto teatral que analizamos y fundamenta la relación de Plat y Braulio: “Aunque en el Quijote pasa prácticamente todo lo que puede pasar, lo que más importa son las conversaciones que Sancho y Don Quijote no cesan de mantener” (Bloom, 2006, p. 77). Salvando las enormes distancias entre ambas obras, encontramos que los dos personajes de *Discretas Bestialidades* basan su relación en ese diálogo en el que poco a poco, igual que Don Quijote y Sancho, encuentran que su existencia depende el uno del otro de diferentes formas, en esa relación se construye la comicidad y la mayoría de las situaciones que presenta el autor.

Tabla 4

Características del antihéroe cómico en Plat y Braulio

	Plat	Braulio
1. Burlón y creativo.	Sí	No
2. No sigue los valores sociales.	Sí	Sí
3. Contradictorio y disfuncional.	Sí	Sí
4. Su origen no suele ser noble.	Sí	Sí
5. Su objetivo es sobrevivir.	Sí	Sí
6. Tiene conflictos internos.	Sí	Sí
7. Solitario, aunque empático.	Sí	Sí
8. Inteligente pero no se vanagloria de ello.	No	Sí
9. Asume su estado de frustración.	Sí	Sí
10. Tiende a la rebeldía.	Sí	Sí

Podemos considerar a Plat y a Braulio como dos antihéroes cómicos. No encajan al ciento por ciento en todas las características que dimos del antihéroe cómico, pero sí en muchas de ellas. De diez opciones posibles ambos cumplen nueve. Plat incumple la número nueve, es inteligente pero sí se vanagloria de ello, continuamente se presenta con superioridad sobre

Braulio y quiere demostrarle sus teorías. Braulio incumple la numero uno, no es un personaje burlón, aunque sí podría ser creativo si tenemos en cuenta la forma que tiene de explicar sus asesinatos. Además de esta clasificación, cabe apuntar también que ambos personajes cumplen con dos de las premisas fundamentales de un antihéroe cómico: son vulnerables porque necesitan salir de la situación en la que viven, y son unos fracasados por diversas razones: a Plat ya no le llaman para trabajar y Braulio no sabe asesinar más allá de su manía con la gente obesa.

5.5 *Preámbulo para Hamlet* (2003), de M. Jurado

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *Preámbulo para Hamlet*
- Autor: Mario Jurado Delgado
- Número de personajes: uno²⁷
- Año de estreno: 2003
- El texto se ha publicado: sí²⁸
- Compañía que estrenó la obra: Eslabón Perdido Teatro
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minutos
- Funciones realizadas: más de cincuenta
- El autor es director de la puesta en escena: sí
- El autor interviene como actor: sí
- El texto ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha ganado algún premio: sí²⁹
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: sí
- La temática toca el conflicto o postconflicto en Colombia (de 0 a 10): 5

²⁷ El texto es un monólogo y solo interviene el personaje principal del Maestro. No obstante, en la versión publicada, el autor especifica que hay otro personaje: "Shortton, un ratoncito blanco" (Jurado, 2017, p. 9). En el momento de representar esta obra, el Maestro llevaba un pequeño ratón blanco vivo en el bolsillo de la chaqueta que de vez en cuando mostraba y el ratón cumplía sus órdenes.

²⁸ Jurado, M. (2017). *Preámbulo para Hamlet*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

²⁹ Mejor Obra de Sala en el Festival de Teatro de Bogotá de 2005.

Nota complementaria: para el análisis de este texto se usará como referencia la edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas del año 2017

- **El tema**

La obra *Preámbulo para Hamlet* trata de un director y maestro de actuación que espera en un teatro la llegada de sus dos únicos alumnos para comenzar la representación de la obra *Hamlet*, pero ninguno de ellos llegará.

Al principio del texto se encuentra una dedicatoria: “A Rubén di Pietro, mi maestro” (Jurado, 2017, p. 5), por lo que se entiende que la obra tiene un fondo nostálgico por parte del autor, reflejando en su personaje la figura de su propio maestro y a él mismo. El incidente desencadenante es la no llegada de los actores a su función, lo que provoca el enfado del Maestro. El conflicto del personaje principal, el Maestro, se organiza alrededor del desencanto que siente por su profesión y la poca importancia que la sociedad le da. Por otro, lado existe claramente un conflicto externo hacia los actores que no llegan y que provoca muchas de las acciones que el Maestro va realizando durante la historia. El tema de fondo es la soledad del Maestro y, en parte, su amargura por no haber conseguido más éxito como actor. Todo ello se canaliza a través de los problemas con sus alumnos junto al recuerdo y la reivindicación nostálgica de un tipo de vida en la profesión teatral que el autor homenajea como parte de su experiencia vital.

- **La estructura**

El texto es un monólogo no muy largo presentado en un acto único sin partes diferenciadas por el dramaturgo. Podemos encontrar tres actos internos en el texto:

- Primer acto: presentación del personaje principal, se plantean su situación y los problemas con los estudiantes. Este acto llega hasta el momento donde el Maestro habla directamente con el público pidiendo fuego (pp. 11-16).
- Segundo acto: diálogo con el público rompiendo la cuarta pared, se conoce más de su vida, su situación en el teatro y trayectoria (pp. 16 a 28).
- Tercer acto: desde el momento en que recuerda a su madre y a sus antiguos compañeros de estudio hasta llegar al desenlace con la muerte del ratón Shortton (pp. 28 a 31).

Al ser un monólogo, la trama gira alrededor del personaje principal y su situación personal cuando los actores no llegan. No hay subtramas desarrolladas de una forma clara,

exceptuando de forma muy puntual y en momentos dispersos las vidas de Lawrence y Jessica, los actores que no llegan a la función.

El autor usa muchas acotaciones explícitas para plantear las acciones del personaje y su evolución usadas con un estilo muy tradicional. Se encuentran a menudo también instrucciones precisas sobre la parte técnica de la obra, así en la acotación inicial encontramos:

En el piso y cerca del sillón, un cenicero lleno de colillas; más atrás, una botella de whisky a medias, una cajetilla de cigarrillos, un teléfono, una grabadora, incienso y papeles regados por el suelo. Varias botellas hacen de candelabros con velas blancas. Mientras el público ingresa a la sala, se escucha en la vieja grabadora un tema de Piazzola. (Jurado, 2017, p. 11)

Mario Jurado es muy concreto en lo que debe aparecer en escena y en la música que se escucha: “un tema de Piazzola”. Este tipo de acotaciones aparecen a lo largo del texto indicando claramente todo lo que debemos ver en escena. No hay diálogos como tal, exceptuando algún momento *dialogado* que el Maestro tiene por teléfono con la arrendadora del teatro, con Jessica o con la operadora de la empresa telefónica; estos *diálogos* son realizados directamente por el Maestro que parodia las voces de sus interlocutores. Aunque si entendemos observamos el monólogo tal y como lo presenta Sanchis Sinisterra (2010) entendemos que este texto es también un tipo de *gran diálogo* entre el Maestro consigo mismo y, por extensión, con el público. Dentro de esta misma clasificación *Preámbulo para Hamlet* sería del tipo en la que el interlocutor interpela al público como público real del teatro; no obstante, este público sería también un público ficcional ya que representa el público de la obra *Hamlet* que supuestamente deberían representar los actores del Maestro dentro del mundo dramático que propone el autor.

La obra mantiene un tiempo lineal constante donde coincide el tiempo escénico con el dramático. No sucede exactamente lo mismo respecto al espacio: el espacio dramático representa un teatro donde se debería representar la obra *Hamlet* y donde el Maestro espera a sus actores; pero, aunque el espacio escénico sea un teatro, no es el mismo teatro que se representa dramáticamente. Este espacio dramático, según Alonso de Santos (2012), está presentado como un ambiente que recrea ese *otro* teatro donde el Maestro espera a sus alumnos.

- **El estilo**

El estilo de *Preámbulo para Hamlet* es realista. El autor organiza la historia desde las reflexiones del Maestro y un supuesto diálogo con el público a raíz de la no llegada de los actores a la función de Hamlet.

Si entendemos el estilo como una consecuencia de la concepción que tiene el autor del mundo según Rush (2005), estamos ante un texto que pone en escena un momento muy claro de la vida del autor a través de la personalidad del Maestro ficticio en su propio maestro real, tal y como especifica en la dedicatoria del comienzo. El autor trata al personaje de forma amable y simpática, añadiendo grandes dosis de nostalgia y perdonando todos sus errores. Aunque el final no es feliz, porque una trampa caza al ratón Shortton que le acompañaba durante todo el tiempo, el texto mezcla momentos cómicos con otros más dramáticos y también algunos grotescos:

Se agacha a coger a Shortton, se tira un pedo sonoro (...). ¿Qué pasa? Todos tenemos culo, ¿no? (Jurado, 2017, p. 17)

Incluso en estos momentos más agridulces, el autor mantiene una constante de empatía hacia el personaje que lo hace cercano al lector para identificarse con el Maestro y comprender su situación fácilmente. El texto contiene varios refranes y dichos populares que dejan entrever a un autor con un marcado carácter popular que usa este tipo de recursos para humanizar al personaje en algunos momentos:

“Soldado advertido, no muere en guerra”. (Jurado, 2017, p. 12)

“Las cuentas claras conservan la amistad”. (Jurado, 2017, p. 14)

“Cuando el burro mayor habla, los burritos levantan las orejas”. (Jurado, 2017, p. 28)

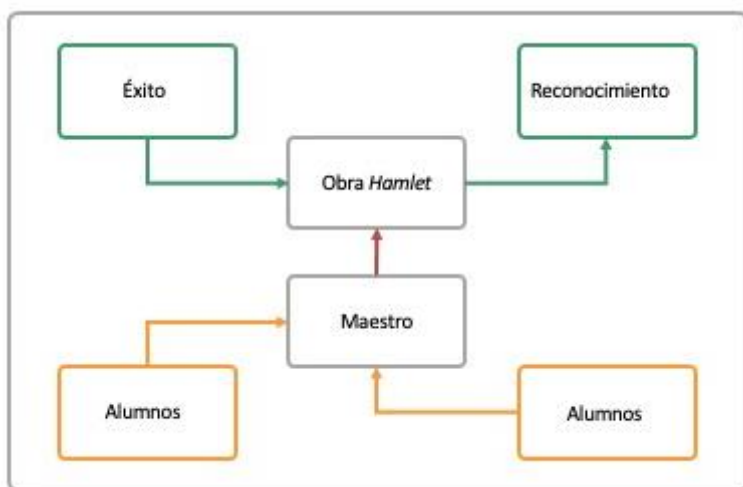
- **Los personajes**

El personaje único es el Maestro, se presenta como el protagonista de la historia y cumple con algunas características del héroe: abnegación, amor por lo que hace, mantiene cierta virtud y fortaleza frente a lo que le rodea... aunque creemos que para este caso encaja mucho mejor la figura de antihéroe cómico. No obstante, y siguiendo lo que expresan Arango y Uribe (2011), este personaje también encaja en su peculiar visión del héroe colombiano cuya consigna es luchar hasta el final: “Los argumentos de la lucha, sin embargo, no son técnicos ni referidos a la habilidad, sino más por la terquedad y la fe” (Arango y Uribe, 2011, p. 11). El Maestro, como modelo de personaje, es un rol que tiene algunos tintes de estereotipo sociocultural. El Maestro, del que no conocemos su nombre, representa a todo un grupo de *maestros* de academias de actuación de nivel medio y bajo, cuya lucha se centra muchas veces en la simple supervivencia basada en el amor por su oficio sin importar mucho las consecuencias y limitaciones económicas de su actividad. Es un personaje claramente autobiográfico que intuimos se basa en las vivencias del propio autor durante su formación como actor, especialmente basándonos en la dedicatoria que aparece al principio del texto.

Aplicando el modelo actancial al personaje del Maestro, encontramos que el éxito que nunca ha conseguido es su impulsor para favorecer su reconocimiento social a través de su escuela. En este caso sus ayudantes y sus oponentes son los mismos: los estudiantes, no puede cumplir sus objetivos sin ellos, pero, al mismo tiempo, son los estudiantes los que sabotean sus planes.

Figura 5

Modelo Actancial aplicado al personaje del Maestro



Revisando el eneagrama, podemos entender que el Maestro encaja en el tipo uno, el reformador, alguien que se esfuerza por enseñar, aunque sean impacientes y de vez en cuando tengan problemas de ira. También encontramos en este personaje rasgos de los dos eneatis tipos asociados directamente al uno: el siete, el entusiasta; y el cuatro, el individualista.

- **El contexto**

En el texto, el autor nos da diferentes datos para situar la historia que cuenta en Colombia en la época actual:

Seguro que les paso algo grave, los actores colombianos son muy puntuales. (Jurado, 2017, p. 12)

Miren las cuentas del teléfono. (Lee) Cartagena, Palmira, Pasto, Quimbaya, Medellín, Popayán, Cali, Machetá. ¿Yo a quién diablos voy a llamar a Machetá? (Jurado, 2017, p. 25)

La obra se sitúa en un teatro donde se pretende representar la obra *Hamlet* por varios alumnos del Maestro. Entendemos que, dentro del universo dramático que se representa, esta

obra surge de un taller o curso en el que han participado los alumnos, Lawrence y Jessica, impartido por el Maestro. Es necesario apuntar que durante buena parte del siglo XX y comienzos del siglo XXI la formación actoral en Colombia no estaba regulada ni era oficial; exceptuando casos muy puntuales como la ENAD, Escuela Nacional de Arte Dramático, y posteriormente la ASAB, Academia Superior de Artes de Bogotá. Por lo tanto, la formación actoral se realizaba en escuelas y academias normalmente vinculadas a una figura con cierto renombre artístico que atraía a los aspirantes a actores y actrices. En este contexto se plantea este monólogo. La obra se estrenó en 2003, por lo que posiblemente el autor escribió el texto comenzando el siglo XXI o finalizando el siglo XX. Según comentamos, es probable que el propio autor se formase en una escuela similar y, de esta forma, reproduce muchas de las situaciones vividas por él mismo durante su proceso académico tomando de referencia a su maestro real.

La única alusión clara que tiene la obra al contexto social y político aparece casi al final, como puerta de entrada al tercer acto y antes de que el Maestro reconozca su situación:

En serio, estoy cansado de tanta estupidez. Antes por lo menos había interés por el conocimiento, ahora solo interesa la fama. ¡Estoy harto de soportar la doble moral del país del Sagrado Corazón de Jesús!, ¡estoy harto de soportar tanta violencia! Estoy... (pp. 27-28).

En este momento, el Maestro se refiere a Colombia al decir “país del Sagrado Corazón de Jesús”³⁰, dándole tres características importantes: el desinterés por el conocimiento y la búsqueda de la fama, la doble moral, y la violencia. Especialmente el último punto sobre la violencia encaja en un periodo histórico del país donde la inestabilidad política unida a las actividades de grupos armados fue constante y coincide con el momento de escritura del texto, por lo que el autor lo refleja de esta forma en su obra.

- **El autor**

Sobre el autor, Mario Jurado Delgado, la propia edición que estamos usando de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, da una breve biografía:

MARIO JURADO es licenciado en Teatro, ha trabajado como actor con: Fabio Rubiano, Rubén Di Pietro, Pawel Nowicki, Julio Ferro, Ricardo Sarmiento, Víctor Hugo Morán, Peter Schumann, Julio ferro, Tomás Jaramillo y Cristina Rodríguez entre otros.

³⁰ Después de la guerra de los mil días (1899-1902) y debido a la destrucción del país, el presidente José Manuel Marroquín declaró mediante decreto la consagración de la República de Colombia al Sagrado Corazón de Jesús. En 1994 se anuló este decreto.

Profesor de actuación por más de 15 años en diferentes Escuelas de Teatro de Bogotá. Tallerista en Ecuador, Perú y en casi todo el territorio colombiano. Ha dirigido: “Hay que apagar el fuego”, “La Lección”, “Elsa Schneider”, “El Payaso desnudo”, “Las tres Reinas Magas”, “Criaturas”, “Papeles”, “La Noche que Dios Hizo llover sin darse cuenta”, “Preámbulo Para Hamlet”, “La Nupcias” y “Omaira 11/85”; las cinco últimas obras son de su autoría. Algunas de sus obras han sido montadas en Argentina, Puerto Rico y Estados Unidos (Jurado, 2017, p. 32).

En el caso de Mario Jurado, al revisar su biografía, encontramos claramente que es un hombre de teatro especialmente dedicado a la formación actoral. En este monólogo, encontramos de forma directa lo que afirma Rodríguez (2008): “El autor finge ser la persona que afirma los enunciados, por lo menos en narraciones en primera persona” (p. 86). Podemos prácticamente afirmar que el Maestro de *Preámbulo para Hamlet* casi resulta ser un doble del propio autor, un personaje que recrea su realidad a través de las experiencias y situaciones que el autor, en este caso también actor, ha vivido alrededor del mundo del teatro en la ciudad de Bogotá.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

Preámbulo para Hamlet es un monólogo teatral cómico con algunos momentos más agrídulces que le dan algunos tintes de tragicomedia. Como dato importante es destacable apuntar que el final no es feliz: una trampa colocada por los estudiantes mata al ratón Shortton, por lo que pierde cierta *pureza* como comedia:

(Entra con Shortton atrapado en una trampa, muerto) Era mi amigo, mi único amigo. Dormíamos juntos. (Jurado, 2017, p. 30)

Esa parte más tragicómica del monólogo aparece en los momentos donde el Maestro asume su realidad con cierta amargura y se da cuenta de que los alumnos, como decíamos en el cuadro del modelo actancial, son su motivación y al mismo tiempo su condena. Esta situación provoca muchos de los momentos cómicos de la obra y también otros más dramáticos donde el personaje se da cuenta de su verdad.

Estamos frente a un monólogo que podemos clasificar como comedia seria y de carácter, casi tragicomedia, con momentos de costumbrismo muy marcados.

- **Estilo y tipo de comedia**

Ya dijimos que el estilo de este monólogo es realista, pero si buscamos una característica que defina y diferencie el tipo de comedia que se usa frente a otros autores cómicos, esta podría

ser la *suavidad*. Estamos frente a un tipo de comedia amable y dulce que no suele subir de tono sin dejar de ser ágil y efectiva frente a situaciones que podrían servir para incluir remates cómicos de una forma más brusca:

Maestro, yo quiero ser actor.
Maestro yo quiero ser famoso.
Maestro, yo quiero ser maestro.
Maestro, yo quiero...
Maestro, ¡maestro! ¡¡maestro!! ¡¡Yo!! ¡¡Yo! ¡¡Yo!!!... (*Se le quiebra la voz*).
¿Qué quiero yo? (*Luego de un tiempo sonrío*). El maestro quiere whisky. (Jurado, 2017, p. 15).

Durante todo el monólogo está presente la humanidad y la empatía del personaje principal, aunque a veces se dibuje como un tipo gruñón y mal hablado. Esta forma de introducir al Maestro hace que la obra sea agradable de leer y ver y el público fácilmente se identifique con el personaje principal comprendiendo su vida. Es un texto con un tipo de comedia que, aunque en principio está orientado hacia el público adulto, creemos que sería muy interesante para un público más juvenil ya que no contiene momentos agresivos ni referencias políticas o sociales especialmente complejas.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

En el texto de *Preámbulo para Hamlet* abundan las acotaciones, suelen ser acotaciones directas extensas que describen la situación y acciones del personaje. Entre esas acotaciones encontramos muchos de los recursos no lingüísticos de los que hablaremos.

- Premisa cómica. Unos minutos antes de la presentación de la obra *Hamlet*, el maestro y director de la obra se da cuenta de que los actores no llegan.
- Obstáculos. El principal obstáculo que encuentra el personaje para conseguir su objetivo es la no llegada de los actores por diferentes excusas externas: el tráfico de la ciudad, una audición..., pero también encontramos un obstáculo interno que se establece a lo largo de toda la obra que es la *incomprensión* del mundo hacia el Maestro y su trabajo: “¡¡Todos se han confabulado contra mí!! ¡¡Todos!!” (Jurado, 2017, p. 23).
- Repetición. Podríamos entender como un gran recurso de repetición las continuas alusiones que hace el Maestro hacia el público para que participe en el desarrollo de la historia:

(*Busca entre el público alguna pareja.*) (Jurado, 2017, p. 17)

(Invita al público a que lo acompañen con las palmas.) (Jurado, 2017, p. 17)

(Espera calmarse un poco. A un espectador). ¿Tú qué signo eres? (Jurado, 2017, p. 20)

(Se acerca a un caballero que esté sentado junto a una dama; le acerca la bandeja con el vino.) (Jurado, 2017, p. 22).

- El fantoche de hilos. Bergson (1985) se refiere aquí a uno o varios personajes que se mueven por escena como atraídos por fuerzas opuestas; en el caso del Maestro, lo encontramos moviéndose continuamente por la escena: saliendo o entrando, recogiendo elementos, dirigiéndose al público..., esas fuerzas opuestas oscilan entre su propia vergüenza por no poder mostrar la obra prometida, el enfado con los alumnos y el intento de mantener su imagen frente al público:

(Toma la correa y sale. (...) Abre las puertas de ingreso a la sala. (...) Se escucha un fuerte correao sobre el piso. Cierra la puerta. Entra. Suena el teléfono. Corre a contestar.) (Jurado, 2017, p. 21).

(Se quita un gran alfiler que lleva puesto en la bata, y corre por el escenario como si estuviera persiguiendo a Lawrence.) (Jurado, 2017, p. 15).

(Se echa el cabello para atrás. Camina de un lado para otro. Se detiene.) (Jurado, 2017, p. 23).

- Tiempo y ritmo. El constante movimiento del personaje con los vaivenes que lo llevan de un punto a otro de la escena, sus charlas con el público junto a las pausas más reflexivas que introduce el autor, concretan un ritmo alto que define a la obra.
- Burla del personaje. El autor introduce momentos en el texto donde el personaje se ridiculiza a sí mismo, ya sea con sus acciones o con sus comentarios:

(Con las manos se despeluca y saca la camisa del pantalón.) Para que crean que estoy más puto. (Jurado, 2017, p. 21)

(Torpemente se golpea la cabeza en el piso). Otro día les enseñé a levitar. (Jurado, 2017, p. 27)

- Escenificar el fracaso. Desde la acotación inicial del texto se hace patente que nunca se va a escenificar la obra de una forma correcta, y eso lleva a poco a poco ir presentando los diferentes momentos de fracaso del personaje: su propia presentación física, no puede pagar el teléfono, los alumnos no llegan, no puede pagar el alquiler del teatro, se siente un incomprendido, al compararse con sus compañeros está por debajo de ellos, y finalmente Shortton muere en una trampa colocada por los alumnos.

- Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación. Ambos planos están presentes: un teatro donde no llegan los actores y un personaje principal casi *clownesco*.
- *Milking*. No podemos decir que esta obra use este recurso al ciento por ciento, pero sí que el autor hace pasar al personaje por diferentes lugares y situaciones aprovechando muchas posibilidades que le da el hecho de estar en un teatro que también es el lugar donde dramáticamente sucede la obra: sacar y guardar elementos, hablar con el público, salir del teatro, referenciar espacios del teatro como la taquilla, o los camerinos, etc.
- Recursos auditivos. El texto propone varios referentes en audio, ya desde la acotación introductoria y avanzando en el texto encontramos momentos similares:

(Se escucha en la vieja grabadora un tema de Piazzola.) (Jurado, 2017, p. 11)

(Cambia de casete, se escucha música de la nueva era.) (Jurado, 2017, p. 20)

(Cambia de casete, coloca un tango. Baila feliz.) (Jurado, 2017, p. 27)

No solo estos recursos se refieren a música, en otros casos aparecen referencias a otros tipos de efectos propios y externos:

(Agacha la cabeza, ronca.) (Jurado, 2017, p. 16).

(Se escuchan golpes en la puerta de la sala.) (Jurado, 2017, p. 21)

(Se escucha un fuerte correazo contra el piso.) (Jurado, 2017, p. 21)

(Tras bambalinas se escucha un sonido, sale a ver qué pasa.) (Jurado, 2017, p. 30)

- Recursos olfativos y táctiles. Ya comentamos el momento donde El Maestro lanza una ventosidad identificable para el público y que además verbaliza. También podemos considerar un recurso táctil los momentos donde el Maestro entrega o intercambia elementos con el público:

(Espera que alguien del público le regale fuego. Enciende el cigarro.) (Jurado, 2017, p. 16)

(El Maestro se dirige a la persona que el ofrece el celular.) (Jurado, 2017, p. 18)

(Se acerca a un caballero que esté sentado junto a una dama; le acerca la bandeja con vino. Cuando el caballero estire la mano para tomar el pocillo, el Maestro lo detiene con una fuerte palmada.) (Jurado, 2017, p. 22).

- Defectos morales. En este momento, recuperamos las palabras de José María Sala (1987): “La “desgracia” del personaje moralmente rechazado mueve a risa” (p. 62), refiriéndose al sainetista gaditano González Castillo. Encontramos que el personaje del Maestro cumple con esta premisa: se encuentra *desplazado* del mundo y su intento continuo por ser aceptado provoca situaciones cómicas.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Al estar analizando un monólogo, los recursos lingüísticos que encontremos en el texto corresponden a intervenciones del personaje principal.

- Creación de un contexto dramático y referencial. Desde que el Maestro aparece en el teatro, que es el espacio dramático creado por el autor, donde supuestamente se escenificará *Hamlet*, se dedica a construir ese universo que mezcla elementos de su escuela y del teatro ficticio con elementos personales alrededor de su relación con los alumnos:

Bienvenidos y que lo disfruten. Les recomiendo apagar bipers, celulares y demás. Prohibido beber y comer en la sala. (Jurado, 2017, p. 12)

El condenado se atrevió a decirme que, a él, el método, “mi” método, no le funciona. Lo que no le funciona es esto. (*Se da golpes en al frente*). (Jurado, 2017, p. 15)

- Referencias a la realidad. Sala (1987) también expone este recurso hablando de González Castillo, y en nuestro caso encontramos varios momentos donde esta referencia es muy directa, además de lo que ya comentamos en el apartado del contexto que afecta al planteamiento de todo el texto: la explicación de cómo se hace una audición o el comentario sobre la violencia en Colombia.
- Tono irónico. El personaje del Maestro suele plantear todo su discurso de forma directa y sin muchos rodeos, por lo que la ironía no es un recurso común, aunque sí se encontramos algún momento irónico:

Que el texto, que el subtexto, que la concentración, que la relajación, que el maquillaje, que la interiorización, que... Estoy cansado de tanta estupidez. (Jurado, 2017, p. 27)

- Doble sentido. En varios momentos, el Maestro usa este recurso para hacer alusión a diversas situaciones buscando el significado contrario a lo expresado:

¿El arriendo? Eh... No, no se me ha olvidado. Usted sabe que yo tengo exquisita memoria. Memoria de actor. (Jurado, 2017, p. 24)

- Uso de refranes y dichos populares. Comentamos este punto anteriormente en el apartado del estilo, según Gurillo (2012) este recurso se relaciona con la inversión del Principio de Informatividad al multiplicar los referentes de la situación expuesta:

Las cuentas claras conservan la amistad. (Jurado, 2017, p. 14)

Pipi con nómina no funciona. (Jurado, 2017, p. 17)

- Transposición. El Maestro en algunos momentos asume diversos roles e imita a los alumnos u otros personajes:

Hola Maestro (*hace como si diera un beso*), mmmua. Te traje un dulce, mmmua. ¿Ya está todo listo? Ay, estoy agotada, tuve un día tan intenso: el gimnasio, el sauna... (Jurado, 2017, p. 19)

- Comparaciones. Encontramos momentos en el texto en los que el Maestro se apoya en diferentes comparaciones para construir su discurso:

Se despiertan con ojos de vaca que le pitó el tren. (Jurado, 2017, p. 16)

Tenía una cara de ternura... parecía un osito de peluche. (Jurado, 2017, p. 29)

Son de una rapidez, de una astucia, de una maldad, de una viveza, de una malicia indígena, que si la utilizarán en el escenario, ya estaríamos llenos de Óscares. (Jurado, 2017, p. 25)

- Enumeraciones. Pondremos dos ejemplos de enumeraciones distintas, la primera donde se parodian frases del público:

- ¿Y qué me dices de las piernas de esa actriz?
- Uy, sí. Están llenas de celulitis.
- ¿Y qué me dices del vestuario?
- Parecen disfrazados.
- ¿Y qué me dices de las luces?
- Parece una discoteca. (Jurado, 2017, p. 16)

La segunda en el momento que enumera lo que se debe hacer en una audición de una forma irónica:

Mira a la izquierda. A la derecha. Da una vuelta, muy bien. Ahora por el otro lado. Sustito. Más sustito. Sonríe. Muy bien, muy bien. (Jurado, 2017, p. 29)

- Imágenes mentales cómicas. Hay varias imágenes mentales cómicas, normalmente referidas a situaciones con los alumnos:

Le puse a correr diciendo el texto. Una hora por reloj. Se lo hice cantar en ópera, en tango, en ranchera y hasta en vallenato. Lo repitió mil veces, le di con el cinturón, me hizo tomar una caja completa de Arlensol; casi me mata de un infarto el hijueputa. (Jurado, 2017, p. 14)

- Otros idiomas. El autor usa este recurso para ridiculizar a la dueña del teatro a la que le debe el alquiler dejando patente su simpleza:

No me diga que no le llegaron las invitaciones, pero si yo se las envié con el chico de... la taquilla. Claro que puede. Mañana la espero. Hamlet... Ham-let de William Shakespeare... No, como suena, no, apunte: Sha-kes-pea-re. No, no es ruso. Tampoco. Es inglés. Sí, de Inglaterra, donde está la reina. (Jurado, 2017, p. 10)

- Coloquialismos. El habla coloquial del Maestro se refleja en muchos casos, ya dijimos que apoyado en refranes y dichos populares, pero también en las groserías y juramentos que continuamente usa:

Le dio miedo y dizque quiere ser actor. ¡Huevón! ¡¡Huevón!! ¡¡¡Huevón!!! (Jurado, 2017, p. 17)

¡¡¡Alo!!! ¡¡¡Maricona!!! ¡¡¡Malparida!!! ¡¡¡Hijueputa!!! ¡¡¡Habla!!! (Jurado, 2017, p. 24)

¡¡Lo hicieron ese par de cabrones, estoy seguro!! (Jurado, 2017, p. 30)

- Respuesta salvajemente inadecuada. Incluimos en este momento este recurso que puede ser también no lingüístico, porque aparece en un momento donde la respuesta y reacción del Maestro a una conversación por teléfono encaja como ejemplo:

Hasta mañana y que tenga felices sueños, doña Lucrecia, no tranquila, yo estoy bien, discúlpeme usted a mí; puede venir acompañada de todos los sobrinos, sí, hasta mañana, lo mismo, hasta mañana. (*Cuelga*) ¡¡¡Vieja hijueputa!!! Lo que faltaba... ¡¡País de mierda!! (Jurado, 2017, p. 25).

- **El personaje cómico**

En un momento de la obra el Maestro se define a sí mismo según los signos del horóscopo diciendo que es Leo:

Leo, ese soy yo. (...) Los felicito, el mejor signo. Leo: “Usted es el león, rey de la selva, que impone su paso a todos. Suele ser eficiente, brillante, único, le gusta lucirse, destacarse, que le aplaudan y admiren por su talento. Le molestan enormemente la torpeza y la lentitud. Será exigente con los que están a su cargo, a todos sin excepción los obligará a ser responsables. (Jurado, 2017, p. 20)

Aristóteles (1974) colocaba al personaje cómico alejado de las clases nobles que pertenecen más a la tragedia y vimos que los definía como una “imitación de hombres inferiores” (p.141), creemos que en este caso el Maestro se acerca en parte a esta propuesta aristotélica. Cuando hace comparaciones con sus compañeros de estudio y con el resto de las figuras externas a *su mundo*, lo vemos situarse por debajo de ellos expresando cierta envidia:

Todos estos estudiaron conmigo. Todos. Ahora son famosos, algunos lo fueron; pero actores, lo que se dice actores, ninguno. Tal vez este. (Jurado, 2017, p. 28).

Siguiendo esta línea de cierta fanfarronería que muestra el personaje, y revisando a la comedia romana, podemos pensar que el Maestro deja ver algunas características del *Miles Gloriosus* plautino y del *Pappus*. Aunque, basándonos en su locuacidad, también aparecerían elementos del *Bucco*, especialmente en los momentos que debe dar explicaciones absurdas de

porque no ha pagado el alquiler o cuando explica *cómo* se debe actuar. Si revisamos los arquetipos de la *Commedia dell'Arte*, colocamos al Maestro en el triángulo de personajes que manejan el poder: asume el papel de *Pantalone*, con claros rasgos del *Capitano*, mezclado con algún momento donde aparece *il Dottore*. El Maestro se preocupa constantemente por el dinero, es fanfarrón frente a los alumnos, y cuando puede presume de todo lo que sabe.

Como decía Bergson (1985): “el personaje cómico puede hallarse a buenas con la moral; pero faltarle, en cambio, ponerse bien con la sociedad” (p. 50). En este caso creemos que el personaje del Maestro necesita demostrar su importancia vital constantemente, y que sin él sus alumnos no serían nada; el mundo del teatro en el que vive no sería nada. Esta misma actitud de cierta vanidad egocéntrica es la que le mantiene alejado de la sociedad y, basada en ella, se configuran muchas de las situaciones cómicas que atraviesa el personaje.

Frente a la opción de elegir si el Maestro es un héroe o un antihéroe cómico, claramente nos inclinamos por la segunda. Enumeraremos las características dadas para esta figura y las asociaremos a sus acciones en la obra; excepto la número ocho, las nueve restantes ayudan a definir al personaje como antihéroe cómico:

1. Burlón y creativo. Engaña a la dueña del teatro y entretiene al público mientras llegan los actores.
2. No sigue los valores sociales. El Maestro prefiere seguir insistiendo con su *método* y su escuela en un momento donde quizá ya está pasado de moda.
3. Contradictorio y disfuncional. Ama y odia al tiempo a sus alumnos, les grita y les acaricia.
4. Su origen no suele ser noble. No tenemos datos de su origen, pero su habla es muy coloquial y popular.
5. Su objetivo es sobrevivir. No devuelve el dinero de las entradas y no puede pagar el alquiler del teatro, por eso para ocultarlo se inventa diversas historias.
6. Tiene conflictos internos. Le hubiese gustado seguir una carrera actoral de mayor éxito, pero las circunstancias le llevaron a crear su escuela.
7. Solitario, aunque empático. Su mejor amigo es el ratón Shortton, no habla de otro amigo como tal, y busca caer bien al público.
8. Inteligente pero no se vanagloria de ello. Este punto podría ser en el que menos encaja el personaje del Maestro porque le gusta fanfarronear.

9. Asume su estado de frustración. Sabe cuál es su situación, la expresa, y se lamenta de no haber cumplido sus sueños de ser un gran actor
10. Tiende a la rebeldía. El personaje aguanta frente a todo el entorno que le rodea con su pequeña escuela y, al final del texto, decide representar él mismo *Hamlet* para demostrar al público sus cualidades actorales.

Solo nos queda añadir que la obra *Preámbulo para Hamlet* presenta a un personaje bien construido que resulta realmente cómico y divertido, aunque esté atravesado por conflictos internos cercanos a lo trágico. En el texto el autor ha sabido manejar muchos de los recursos que describimos, ya sean lingüísticos o no, para potenciar la comedia del monólogo desde la propia dramaturgia. El personaje del Maestro se ha construido partiendo de esquemas de personajes clásicos que creemos facilitan el reconocimiento y la cercanía empática de este personaje hacia el público.

5.6 *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (2012), de C. Mejía

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo*
- Autora: Carolina Mejía Garzón
- Número de personajes: de cinco a diez
- Año de estreno: 2012
- El texto se ha publicado: no
- Compañía que estrenó la obra: La Clownpañía³¹
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minutos
- Funciones realizadas: más de 50 funciones³²
- La autora es directora de la puesta en escena: sí
- La autora interviene como actriz: no

³¹ Posteriormente cambió de nombre a Compañía Rueda Roja.

³² En agosto de 2022 supera las 500 funciones realizadas.

- El texto ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha ganado algún premio: sí³³
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: no
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 3

Para el análisis de este texto se usará como referencia una copia del texto en formato digital facilitado por la autora.

- **El tema**

No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo – al que nos referiremos como *No te escupo* - es un texto cuyo tema central es la *tusa*. La *tusa* es una expresión colombiana para hablar del desamor o el despecho; en el *Diccionario de americanismos* de la RAE, en su acepción número III.1 dice: “Tristeza o despecho, causados por un fracaso o desengaño amoroso” (RAE, 2010). También es su definición número I.2 referida a Colombia y otros países nos dice: “Corazón o raspa de la mazorca de maíz después de desgranada” (RAE, 2010), y justo en este significado es posible que esté el origen de la palabra *tusa* tal y como popularmente se usa en Colombia. Es decir, la *tusa* en origen es algo despreciable y de lo que no se puede sacar nada como el corazón de la mazorca de maíz una vez desgranada. Según Carolina Mejía, la autora del texto, probablemente con el tiempo este significado saltó al campo sentimental instalándose desde ese significado de lo despreciable e inútil para ser usado de forma muy popular hasta nuestros días.

Esa tristeza del despecho amoroso, también llamado mal de amores, es el eje fundamental del texto que se organiza alrededor de diversos monólogos enlazados por la figura de un terapeuta. El texto está planteado como una especie de terapia sobre el despecho donde diversos personajes van exponiendo sus experiencias, incluyendo al propio terapeuta.

Este texto se estrenó en 2012 y hasta hoy contabiliza más de quinientas funciones, siendo esta es una de las razones para que haya sido escogido en nuestro trabajo. En este periodo, el texto ha ido cambiando y evolucionando de diferentes formas y añadiendo otros personajes. Nosotros trabajaremos sobre una de las primeras versiones de la obra que nos ha facilitado la autora. Ella misma nos explicó que en todos estos años han existido diferentes versiones según el tema que quería tocar alrededor del despecho y sus variedades. Las subvariedades temáticas

³³ En 2013 Beca Itinerancias Artísticas por Colombia. En 2015 Premio Esto Vi.

de *No te escupo* serían: despechados pese a sí mismos, despechados *freak* y de tribus urbanas, despechados con problemas profesionales frente a la pareja, y despechados melancólicos (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). Nosotros estamos trabajando con uno de los primeros textos escritos por la autora que cuenta con seis personajes, y como decíamos tras esa primera vinieron muchas más versiones y personajes con mayor o menor continuidad en las puestas en escena. También cabe decir que a raíz del éxito de este montaje se creó otro espectáculo en paralelo titulado *El club del despecho* (2016), donde se buscaba que, además de los actores y actrices, también el público fuese el que compartiese sus experiencias.

El conflicto central que maneja el texto es la tusa que normalmente lleva a los personajes a tener que luchar con diversos conflictos internos y obviamente también conflictos de relación con sus parejas. Cada personaje que presenta su historia tiene una situación diferente sobre conflictos diferentes, aunque todos finalmente se unen bajo el mismo paraguas del despecho. El objetivo es reírse de estas situaciones, que en Colombia son muy comunes, parodiando a estos personajes desde un ángulo amable y nunca agresivo o crítico. Es importante destacar que en Colombia existe un subgénero musical de música popular conocido como música de despecho o carrilera, por lo que este tema y la forma de abordarlo está bastante extendido en el país.

- **La estructura**

El texto este organizado alrededor de varios monólogos que podrían prácticamente hacerse de forma independiente. La ligazón de todos ellos son las intervenciones del terapeuta que va dando entrada al resto de participantes. En la versión elegida de *No te escupo*, encontramos esta composición:

1. Presentación del Terapeuta y Roberto
2. Himno de la D.A.³⁴
3. Monólogo de Luisa.
4. Monólogo de Javier.
5. Escena de Wilson y Margarita.
6. Monólogo de Wilson.
7. Monólogo de Fabián.
8. Escena del Terapeuta y Margarita.

³⁴ Despechados Anónimos.

9. Canción de Shakira.
10. Monólogo de Roberto.
11. Monólogo de Mafe.
12. Breve monólogo final del Terapeuta.

En esta estructura, las escenas 3, 4, 6, 7, 10 y 11 corresponden a seis monólogos que ocupan más del ochenta por ciento de la duración del texto. Las dos canciones, escenas 2 y 9, son los momentos musicales, y el resto de escenas, 5 y 8 son breves momentos que sirven prácticamente para transitar de un monólogo a otro. Finalmente, las escenas 1 y 12 hacen la función de prólogo y epílogo. Podemos diferenciar tres momentos, o actos, en el texto: un primer actor de la escena 1 a la 4; el segundo acto de la 5 a la 8, y el tercer acto de la 9 a la 12.

Encontramos en *No te escupo* una estructura narrativa mixta con elementos de la arquitrama y del minimalismo. Dijimos que cada monólogo podría ser independiente ya que plantea, desarrolla y cierra una historia de un personaje; en este caso las formas de cada monólogo son clásicas en arquitrama según el triángulo de McKee (2002); pero observando el texto completo encontramos características del minimalismo al no tener un protagonista central, contar con varios personajes que desarrollan diferentes conflictos y tener un final abierto que no deja una conclusión definitiva. Destacan en el texto dos escenas musicales, la 2 y la 9: la 2 es el himno de la D.A., despechados anónimos, y la 9, con una canción muy burlesca alrededor de la relación entre Shakira y Piqué. Ambas dan entrada a dos grandes bloques del texto, el primer acto y el tercero.

En el texto abundan las acotaciones directas, es posible que el hecho de que la autora sea también la directora de la puesta en escena facilite la inserción de acotaciones de este tipo que expresan *cómo* ve la autora en escena el texto. Estas acotaciones están expresadas en el texto de dos formas diferentes: en cursiva cuando aparecen como parte de un diálogo y referidos a un personaje concreto, y en mayúsculas cuando expresan una acción general

TERAPEUTA: (*Enviando a Javier de vuelta al público*) ¡Eso es! ¡Qué valiente!, ¡qué guerrero!... Bríndenle un abrazo. (p. 9)

FABIÁN INTENTA VOLVER AL ALTAR A LA FUERZA. EL TERAPEUTA LO SOMETE CON UNA LLAVE DE LUCHA LIBRE Y LO VA SACANDO ALZADODEL LUGAR. (p. 17)

Aunque sí encontramos acotaciones indirectas en los propios diálogos, especialmente en los monólogos donde los personajes deben expresar todo lo que dicen, la autora es muy concreta

al especificar las acciones y estados de cada personaje dejando un espacio limitado a este otro tipo de acotación:

TERAPEUTA: Queridos amigos, aunque el que se mete de redentor, sale crucificado, quiero pedirles que abramos nuestros corazones... Agárrense de las manos, levanten las manos y repitan después de mí... (p. 14)

JAVIER: Jamás había visto mutar a una mujer así: ella empezó a hiperventilar, a jadear ¡y se arañaba! (*la imita*) y claro, como se vio arrinconada, a quitarme las conversaciones y yo que ¡no! y ella que ¡sí! y yo que ¡no! Y ella que ¡sí! ¡y me pegó!... ¡la hijueputa me pegó! Cogió todas las conversaciones y... (*haciendo que las rompe y pisoteándolas*). Pero yo me llené de valor y le dije: ¡qué cree: ¿que no le saqué fotocopia?! Le di donde era Doctor. En ese momento (*haciendo como si tocaran la puerta*), el administrador, preguntando qué carajos pasaba. ¡¿Pueden imaginarse semejante escándalo en un templo destinado al placer?! Me vestí..., la vestí (*hace gesto de seguirla con la mirada, cierra la puerta y baja las escaleras*) y a la entrada del motel cada uno cogió su camino. (p. 8)

Teniendo en cuenta la forma que tiene el texto, el monólogo predomina sobre el diálogo y encontramos escasamente dos momentos de coloquio entre tres personajes. Es importante añadir que todas las intervenciones, ya sean monólogos o diálogos, están dirigidas al público, puesto que todos los personajes rompen deliberadamente la cuarta pared siendo conscientes de que existe *alguien* más allá del escenario que recibe su mensaje. Según la clasificación de monólogos de Sanchis Sinisterra (2010), estamos ante un tipo de monólogo donde el locutor interpela al público como audiencia ficcionalizada. En este caso, el público es parte de la sesión que se está representando guiada por el Terapeuta en escena, e incluso los actores salen desde el público haciendo parte de ese colectivo.

El espacio dramático representa un lugar donde está desarrollándose un evento terapéutico para superar la tusa, que podría ser similar a una reunión en alguna iglesia evangélica o de otros cultos alternos al catolicismo. La única descripción que aparece en el texto está al comienzo:

UN CLUB DE TERAPIA GRUPAL DE GARAJE. EL TERAPEUTA TERMINA DE UBICAR A SUS ACUDIENTES CALUROSAMENTE. (p. 1)

Al decir "DE GARAJE" la autora nos especifica que es un lugar pequeño o de poca monta, elemento que también subraya lo ridículo y quizá lo improvisado que subyace de fondo en la situación. El tiempo dramático entendemos que es en la actualidad, aunque la autora no da ningún dato directo y concreto sobre este aspecto. Según los datos facilitados por la autora, el tiempo escénico no supera los noventa minutos.

- **El estilo**

El estilo de *No te escupo* se configura desde su origen como proyecto escénico. Este texto nace de una serie de talleres de improvisación sobre el desamor con un grupo de actores y actrices que previamente habían montado *El médico a palos* de Moliere, basándose en la técnica clown. Según la autora, de este taller surgieron dos opciones de trabajo dramático posterior: los testimoniales y las escenas de pareja: “Preferimos trabajar sobre los testimoniales y los monólogos. Luego se nos ocurrió lo de la terapia para darle forma a todo y unir a los personajes bajo una situación escénica común” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). En este caso, vemos cómo el texto surge después de un trabajo de búsqueda actoral que orienta a la autora hacia el tipo de dramaturgia necesaria para el tipo de proyecto escénico que busca con su compañía de teatro.

Al estar frente a un texto que surge de la observación y los apuntes que dan los actores en sus evoluciones escénicas, y además actores y actrices formados en la técnica del clown como motor creativo, encontramos una serie de escenas y situaciones donde el personaje tiene gran presencia frente a otros elementos dramáticos. “Se necesita tener técnica de payaso para abordar este trabajo y por eso el peso del personaje en el texto es mayor. La diferencia es que son payasos haciendo teatro de texto” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022).

Esta es una constante en los textos de Carolina Mejía, normalmente todos sus trabajos teatrales están pensados para ser protagonizados por clowns o actores que usen la técnica clown, por lo que encontramos muchos gags físicos:

EL TERAPEUTA LO SUELTA, CANSADO. BUSCA ALGO EN SU BOLSILLO Y LANZA EL OBJETO LEJOS. FABIÁN CORRE COMO UN PERRO TRAS ÉL Y SALE DEL LUGAR. (p. 17)

Igualmente, en la evolución de la historia la exageración en el discurso y en las acciones actorales va creciendo paulatinamente hasta llegar a retorcer la historia de una forma bastante impredecible: “Se empieza en el ridículo y se lleva el cuento hasta el absurdo” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). Este aspecto se observa en los finales de cada monólogo donde los personajes realizan una salida de escena que suele dar un colofón a su intervención de una forma normalmente brusca o desmedida:

MAFE: !!!Déjeme hablar!!! (*hace una especie de hechizo en el aire. El Terapeuta se baja nuevamente, intimidado*) Cuando... cuando yo tenía 4 años... ¡Yo decidí rehabilitarme de la droga del amor! y empecé un tratamiento... Empecé un tratamiento con... con carbamazepina y con mirtrazapina, ¡y lo he asimilado muy bien gracias a Dios!

Anteriormente estaba con venlafaxina, fluoxetina, alopídol, sinogan, triptanol y un acetaminofen de vez en cuando para el mareo, porque una se mareaba en las mañanas (*Se levanta amenazante, hacia el terapeuta. Va saliendo del escenario en dirección a él. Finalmente pasa por su lado sin determinarlo. Se devuelve de imprevisto.*) ¡y la próxima vez le rompo la jeta hijueputa! (p. 24)

Estructuralmente ya comentamos que *No te escupo* es un texto que no sigue una linealidad en la historia muy definida. La autora sí procura unificar los monólogos bajo una misma situación, que en este caso es la sesión de terapia, pero no obstante notamos en el texto que los monólogos son unidades prácticamente independientes. Esta tendencia a organizar los textos mediante escenas o secuencias se encuentra en otros textos suyos como *Docto animal* (2017), *Carnicería Freudiana* (2015) o *Pero sigo siendo el rey* (2019).

Otra de las características de este texto y que define el estilo de Carolina Mejía es su vocación cómica: está escrito para ser una comedia y la autora quiere hacer reír a su público. Incluso desde antes de empezar a escribir, en los talleres de improvisación con payasos que dieron lugar al texto, el objetivo era crear una comedia. Es importante este elemento ya que es constante en casi toda su creación dramática, cosa que, como veremos, no es tan común entre los autores dramáticos actuales que en muchos casos no asumen ese objetivo de querer hacer reír, aunque finalmente usen la comedia como vehículo para transmitir sus ideas.

- **Los personajes**

Como ya dijimos anteriormente, todos los personajes de *No te escupo* están concebidos desde su origen desde el ángulo del clown. De esta forma encontramos en ellos reacciones e intervenciones que nos recuerdan a ese estilo cómico concreto que coloca a estos personajes en el límite entre un personaje realista y un payaso.

No hay un protagonista activo, si exceptuamos al Terapeuta que actúa de *aglutinador* para los diferentes monólogos que se van sucediendo. Tampoco existe un antagonista real, únicamente podríamos considerar antagonista al desamor como elemento contra el que todos los personajes cargan en sus monólogos, aunque no consigan superarlo.

Entre los personajes que aparecen podemos encontrar dos grandes grupos:

1. El Terapeuta y Roberto. Son los encargados de organizar y amenizar la terapia y sirven de lugar común para todo lo que sucederá: El Terapeuta. Es el elemento que une a los diferentes personajes que van pareciendo. Es un personaje carácter y razonador que se caracteriza por la preocupación constante que le empuja para que en el evento todo salga

de la mejor forma. Roberto. Podemos afirmar que es el *escudero* del Terapeuta, le acompaña y cumple la función de musicalizar y animar la obra. Es un personaje utilitario que incluso también participa con un breve monólogo.

2. Los demás personajes. Participan de la sesión terapéutica exponiendo sus casos, todos ellos. Luisa, Javier, Wilson, Margarita, Fabián y Mafe son personajes que representan a diferentes tipos sociales muy reconocibles. Ninguno de ellos consigue vencer su estado de despecho, o tusa, y cada monólogo los presenta al espectador como unos fracasados incapaces de superar sus problemas. Gran parte de la comicidad de estos personajes reside precisamente en este aspecto. En el apartado referido al personaje cómico ahondaremos más en su descripción.

Aplicando el eneagrama a todos ellos podríamos clasificarlos así: Terapeuta, tipo uno reformador; Roberto, tipo dos ayudador; Luisa, tipo cuatro individualista; Javier, tipo cinco investigador; Wilson, tipo siete entusiasta; Margarita, tipo uno reformador; Fabián, tipo seis leal; y Mafe, tipo ocho desafiador. No encontramos ningún personaje cercano al tipo tres triunfador, cosa que también podría subrayar ese elemento de fracaso que es común a todo este grupo de personajes.

Finalmente, cabe destacar que, excepto el Teatrapeuta, todos los personajes llevan el nombre de los actores y actrices que los representaron; elemento este que afianza el origen del texto y de estos personajes en el trabajo escénico directo con el elenco de la compañía.

- **El contexto**

El texto se plantea como una parodia y una burla alrededor de este *subgénero* del despecho o de la tusa, que ya hemos dicho es muy popular en Colombia, y también de las sesiones de terapias o curas milagrosas que ofrecen diferentes organizaciones, ya sean o no adscritas a alguna religión. Hay que tener en cuenta que en Colombia, en 2019, se contabilizaron más de seis mil cultos o religiones inscritas con personería jurídica (Caracol Radio, 20 de agosto de 2022), por lo que en *No te escupo* también encontramos una intención de burla hacia este tipo de cultos, especialmente hacia los más minoritarios conocidos popularmente como *iglesias de garaje*, tal y como la autora cita al comienzo del texto.

En este contexto social la autora instala la acción que pretende contar: un grupo de despechados que expone sus problemas en público buscando algún tipo de redención. Lo interesante es que nos encontramos con una serie de personajes que parten desde la pérdida y

que exponen al público sus fracasos sentimentales, porque en todos los monólogos empiezan y acaban perdiendo. Alrededor de esto, y de forma más global, la autora nos dijo: “Somos un país de perdidas permanentes de la esperanza, un país de perdedores. Estamos discapacitados para ver nuestra realidad” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). Aquí encontramos una referencia muy directa al contexto colombiano que en parte justifica el planteamiento de la idea central del texto.

Por otro lado, conectando este contexto que dibuja la autora con el tipo de personajes que aparecen y la modalidad de actuación cercana al clown que buscó para componer sus textos, encontramos que podemos encuadrar este texto dentro de la gran tendencia a construir espectáculos teatrales basados en el clown existente en Colombia. Una gran parte de la cartelera teatral colombiana se nutre de este tipo de montajes, que basan su puesta en escena en la técnica actoral del payaso, que está especialmente extendida en Latinoamérica. Este aspecto juega como contexto espectacular del texto ya que define claramente en que sector del mundo escénico colombiano podemos encuadrar *No te escupo*.

- **La autora**

Carolina Mejía Garzón es Maestra en dirección de la ASAB (2008) y Máster en Guion de la UNAL (2015). Fundadora de la Compañía Rueda Roja junto a Mario Escobar. Ha escrito y dirigido obras como *Un café* (2008), *No te escupo la cara porque la vida lo hará mejor que yo* (2012), *Docto animal* (2017), *Carnicería Freudiana* (2015), *Pero sigo siendo el rey* (2019), entre otras. Fue coordinadora y docente de La Escuela Municipal de Artes de Chía (2010-2012) y de la Profesionalización en Teatro de la ASAB (2013). Asesora escénica de la ópera *Bastían y Bastiana* para la Universidad del Norte (2014), Directora de Montaje en la Academia Charlot (2017), docente en la Universidad El Bosque (2019) y en la ³⁵Universidad Javeriana (2021-). Lectora de proyectos (2012-2015) y libretista (2017-2018) de Canal RCN.

Ha escrito contenidos publicitarios para Direktor Films, McCann y Casa E. Publicó la obra *Rituales para una muerte segura en casa*, como parte del libro *Sin título* (2015) de la Clínica de dramaturgia de Bogotá. Directora de *El Diván Rojo* (2018) de Fernando Gaitán, autora y codirectora de *Fallaste corazón* (2018) junto a Alejandra Borrero. Programadora artística de Casa E (2017-2108). Directora de *Tejiendo Pueblo*, colectivo artístico.

³⁵ Universidad Nacional de Colombia.

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

No te escupo es un texto cómico y, tal y como nos expresó la autora, es un texto que quería ser cómico desde el principio. Aunque los personajes expongan momentos trágicos o más dramáticos, no creemos que se pueda clasificar como tragicomedia ya que su objetivo y formas cómicas pesan más que cualquier otro tipo de intenciones.

Según su desarrollo, *No te escupo* es una comedia negra de carácter y ligera. Según su forma de presentación sería una comedia cómica y burlesca con elementos de comedia seria al presentarse apoyada en una dramaturgia bastante completa.

No obstante, no podemos olvidar que es un texto compuesto básicamente por monólogos donde los personajes rompen la cuarta pared hablando al público como si fuera un personaje ficticio. Es un texto organizado desde la acumulación de monólogos cómicos donde existe un personaje dramático central, aunque no son monólogos de *stand up comedy*, si bien se usen recursos que también aparecen en este subgénero de monólogo escénico.

- **Estilo y tipo de comedia**

El tipo de comedia que presenta la autora se basa en el desarrollo de los personajes. El texto está concebido desde una serie de ejercicios de improvisación realizados por los actores que luego interpretarían a los personajes. Además, son actores y actrices que tienen una fuerte formación en técnica clown, por lo que encontramos elementos burlescos, exagerados y desmesurados que se han llevado de las acciones en escena al texto. En palabras de la autora: “Empezamos en lo ridículo y lo llevamos hasta el absurdo” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022).

No es el mismo tipo de texto para payasos que podemos encontrar en el texto *El Dorado Colonizado* (Parada, 2006), que también analizamos en este trabajo. En este caso estamos ante un tipo de estilo cómico diferente: en *El Dorado Colonizado* encontramos personajes que se presentan casi como payasos circenses, mientras que en *No te escupo* son personajes más comedidos y cercanos a un personaje dramático usual. En ambos casos, el tipo de comedia tiende a ser excesiva, dentro de sus estilos, buscando una progresión de gags y situaciones cómicas muy llamativas. En todos los monólogos del texto encontramos finales donde los personajes abandonan la escena de diferentes formas y todas ellas escandalosas. En cada monólogo el

recurso que plantea su estructura básica es *la bola de nieve* que explicaba Bergson (1900): un cúmulo de situaciones cómicas que van creciendo paulatinamente hasta un final explosivo.

Ya dijimos que gran parte de la comicidad del texto se basa en presentarnos personajes perdedores y, sobre todo, muy vulnerables. Viven en un entorno que no controlan y en el que sabemos que no podrán superar sus traumas y situaciones. Estos dos elementos son la base del tipo de comedia que maneja la obra, elementos que son característicos del personaje clownesco para perfilar su carácter y personalidad.

Finalmente es necesario apuntar la intención crítica de muchas de las situaciones presentadas. Para la autora, la crítica social y política: “es una necesidad casi vital como *mamerta*³⁶ absoluta que soy” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). En este texto y en otros de su autoría encontramos esa crítica política continua y hacia situaciones o elementos sociales. De todas formas, no observamos una crítica tan dura como puede aparecer en *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, de Verónica Ochoa (2015), donde la intención es el *ataque* frontal a los estamentos políticos y estratos altos. En este caso, la crítica de *No te escupo* se dirige especialmente hacia diferentes tipos y grupos sociales de clase popular, que son ridiculizados y parodiados desde la situación sentimental de cada personaje.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

No te escupo basa gran parte de su comicidad en la construcción de los personajes. No obstante, la autora usa muchas acotaciones directas de situación y acciones que nos pueden ayudar a identificar varios recursos de este tipo, además de otros recursos que inciden más en la forma dramática y que no aparecen en acotación.

- Premisa cómica. La autora instala la idea de que es posible superar la tusa a través de una sesión de terapia grupal donde cada despechado debe contar sus penas abiertamente.
- Título. El título de este texto, *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo*, creemos que es suficientemente extraño y al mismo tiempo contundente y agresivo para abrir una serie de ideas que puedan hacer atractiva la obra y definen cierta comicidad. El

³⁶ Popularmente en Colombia se denominan *mamertos* a personas de ideología de izquierda. La palabra *mamerto* surge de la combinación de los nombres de varios dirigentes clásicos del PCC, Partido Comunista Colombiano, como Gilberto, Alberto y Filiberto con la expresión *mamarse*, o cansarse.

título ya es una explicación dura de lo dura que es la vida, que nos escupe cada día, igual que escupe la dureza del desamor, que incluso podría ser el desamor por el propio país.

- Obstáculos. Todos los personajes, por el mero hecho de participar en esta peculiar sesión de terapia, se tropiezan con el mismo obstáculo: su situación sentimental. En este caso es un obstáculo interno y psicológico que parece insalvable para ellos, aspecto que hace más atractiva su lucha y sus desgracias frente al público.
- Tiempo y ritmo. La organización del texto es clara y se repite de una forma constante marcando un rimo interno claro: presentación del Terapeuta, monólogo de personaje, presentación del Terapeuta, monólogo de personaje, etc.
- Burlarse de los personajes. Todos los personajes que presentan un monólogo, incluyendo también al terapeuta, se presentan desde la burla de su situación personal. El objetivo es reírse de ellos y de su incapacidad para salir de su problema.
- El diablillo de resorte. Encontramos este recurso que explica Bergson (1900) donde un personaje de repente se mueve, en algunos de los monólogos, especialmente en las líneas finales de Luisa, Javier, Roberto y Mafe, donde los personajes acaban su intervención con momentos exagerados y muy altos de tono.
- Fantoche de hilos. Este recurso aparece especialmente en la escena entra Wilson y Margarita, podríamos apuntar también las continuas idas y venidas del Terapeuta tranquilizando a los personajes tras sus ataques de ansiedad o sacándolos de escena.
- La bola de nieve. Coincide este elemento con los casos enumerados respecto al diablillo de resorte donde subrayamos los finales exagerados que progresivamente llegan al punto final. Para este recurso, también destacamos la progresión cómica continua de estos monólogos hasta llegar a la situación final.
- Mimar al niño libre. Entendemos que este recurso surge en la creación de los personajes desde el mismo *prototexto* donde la autora se basó en las acciones y ocurrencias de los personajes clown que más tarde llevó al texto formal.
- Repetición. De la misma forma que apuntamos sobre el ritmo, debemos anotar en este punto la repetición de los monólogos como una estrategia general del texto cómico.
- Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación. Los elementos de carácter que añaden los personajes, con una construcción basada en la técnica del payaso, junto a la

situación donde se desarrolla la acción, una sesión de terapia en un lugar de baja estopa, crean una mezcla de impactos cómicos que son muy atractivos para el público.

- Escenificar el fracaso. Quizá este recurso sea el más explotado y sobre el que se fundamenta el texto: como ya comentamos, cada personaje expresa su propio fracaso sentimental en escena y, de la misma forma, entendemos que todos son unos *losers* o perdedores, no solo por su situación de tusa y desamor; también en otros muchos aspectos de su vida: social, económico, laboral...
- Los personajes deben estar convencidos. Sobre este aspecto entendemos que todos los personajes que presentan un monólogo se reconocen en un estado crítico respecto a su situación sentimental y, debido a ello, creen que realizando la terapia pueden llegar a superarlo.
- Choque de contextos. Cada uno de los personajes que participan en la terapia comienza sus intervenciones expresando su extrañeza por estar en esa situación y por dar el paso de decidirse a confesar sus problemas.
- Tensión y liberación. Los momentos de liberación aparecen al final de los monólogos cuando los personajes culminan su intervención tras momentos más críticos de su *confesión* sentimental.
- Ironía dramática. Quizá la gran ironía dramática con la que juega la autora es presentar a los personajes como unos desgraciados que creen que podrán superar su estado sentimental, pero la realidad es que la autora y también el público *saben* que eso no va a suceder, aunque expresen abiertamente todas sus cuitas.
- Crescendo. El crescendo no se encuentra en la forma y progresión completa del texto hacia un clímax total, cada monólogo está construido para que el clímax y su crescendo progresivo sea independiente y afecte a cada personaje por separado.
- Identificación. La historia que nos cuenta la autora, tal y como explicamos en el apartado referido al contexto, se apoya en una realidad muy colombiana y latinoamericana por lo que sí existe una gran identificación del público hacia lo que presenta la obra. Recordemos que esta obra es la más representada de todas las analizadas y también una de las que más se escenifica en Colombia en el siglo XXI, superando las quinientas

funciones. Este dato puede explicar al alto nivel de identificación que tiene esta obra de teatro con el público en Colombia.

- Recursos auditivos. En el texto se presenta a Roberto, un guitarrista que interpreta dos canciones y además acompaña amenizando los monólogos. Cuando vimos representado este texto, el guitarrista además de cantar y acompañar musicalmente ambientando los monólogos, también se encargaba de realizar diversos efectos sonoros.
- Defectos físicos y morales. Los personajes aparecen caricaturizados desde el tipo físico y las formas exagerada: Luisa llora sin parar, Javier se asusta fácilmente o Mafe es agresiva. Este elemento surge externamente después de mostrar los conflictos y defectos morales que surgen de cada uno de ellos.
- La desgracia. La gran desgracia que implica el consiguiente castigo para cada personaje es la misma tusa, o despecho, que les empuja a expresar sus monólogos y realizar las acciones que planea la autora. Esa desgracia es el objetivo de la burla para cada personaje y el gran eje de *No te escupo*.
- Referencias a la realidad. El texto está repleto de referencias a la realidad política y social colombiana y en parte esa es su intención, por lo que hace posible mantener mejor el interés del público que reconoce el relato que se ofrece.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Carolina Mejía nos dijo: “Yo no sé escribir chistes, lo mío es el humor físico, ahí sí que me defiendo. Cuando releo tengo la sensación de que todo está mal y no me fio de lo que está escrito, siempre cambio sobre la marcha. Lo que dicen hoy en un monólogo dentro de dos semanas ya no existe” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). A pesar de estas palabras veremos que sí hay varios recursos lingüísticos en el texto, y que la autora los usa en diferentes momentos.

- Supuestos comunes en un contexto propio. Todos los monólogos parten de situaciones y momentos reconocibles desde donde se construye cada historia. De la misma forma, todos los personajes representan a un grupo social identificable para el público y sus ejemplos y narraciones se apoyan en ello:

ROBERTO: ¡Yo amo a Shaki! y me duele mucho que no esté aquí conmigo, pero además no es solo un dolor de hombre. Es un dolor patrio, un dolor que comparto con muchos Barranquilleros y muchos colombianos, porque ningún

colombiano, ninguno se ha podido comer a Shakira. Al menos no oficialmente. En el 2001 acá le dimos el premio a la mejor cola y qué hizo ella... Fue a gastarse el premio al extranjero. (p. 20)

- Tono irónico. No es el recurso que más se encuentra ya que la autora tiende a ser muy directa y frontal en lo que plantea, especialmente en los monólogos que son confesiones hechas *sin pelos en la lengua*, en este caso es el Terapeuta el que más tono irónico usa:

TERAPEUTA (*al público*): Pueden tomar asiento. Comencemos por el principio, ya que si comenzamos por el final, comenzamos llorando (*ríe*)... (p. 2)

- Doble sentido. Aparecen elementos con doble sentido en varias partes del texto, no obstante, es destacable el monólogo de Fabian donde en realidad todo el rato está hablando de su perrito, pero la sensación del público es que habla de un amante:

FABIÁN: Cuando nos quedábamos solos en la casa, asaltábamos los cajones de la cocina, sin que nadie nos viera. A él le gustaba comerse las zanahorias y las arvejas crudas. A mí, me gustaba la leche en polvo. Cuando íbamos por la calle, la gente que nos veía decía: ¡Uy, pero es que son igualitos: ¡Tienen la misma cara, los mismos ojos! Claro que yo, de verdad, debo decir, con la mano en el corazón, que él tenía los ojos mucho más bellos. (p. 16)

- Expresiones arcaicas o exuberantes. En la presentación del Terapeuta a modo de loa, encontramos un buen ejemplo:

TERAPEUTA: Poco se sabía acerca de esta enfermedad, de cómo se contraía o como se contagiaba. Un sabio poeta dijo alguna vez: "El problema no es quererte, es que tú no sientas lo mismo"... Para que ya no nos digan tras de cornudos apaleados y, como a cada puerco le llega su San Martín, hoy estamos aquí para aliviar, para luchar, para exorcizar las penas que han dejado huellas imborrables en nuestros corazones. Pero... ¿cómo lo vamos a hacer? Mediante el método de la resucitación de los males porque, al presenciar el mal ajeno, nos vamos a sentir aliviados al saber que hay gente que está peor que nosotros. (p. 3)

- Multiplicar referentes. Las descripciones de otros personajes suelen ser exageradas y redundantes, pero también en las situaciones donde un personaje quiere dibujar una situación para producir un efecto cómico:

WILSON: Margó era una mujer muy posesiva..., asfixiante..., hostigante..., controladora..., melosa..., súper encima de mi todo el tiempo, pero... encima, encima. (p. 72)

MAFE: Zarrapastrosos, gamines, bazofias, bobolitros, acabachiros, ojalá el señor Jesucristo se los lleve al quinto Pailón del infierno, les corte el guargüero y los ponga a chupar ladilla. (p. 22)

- Repeticiones. En uno de los recursos más usados, especialmente en forma de enumeraciones donde el elemento final es el que desencadena la comicidad o también con la repetición de una o varias palabras dentro de un texto:

WILSON: Margó no. Margó es una mujer que va a otro ritmo. Es una mujer súper echada pa' lante, es una mujer que..., ella es... es... ¡Es una bandida la Margó! (p. 13)

MAFE: Todos estos sumados hacen parte de un selecto grupo que yo he denominado: COMO UNA PARTIDA DE HIJUEPUTAS... Con todo respeto, porque yo no vine aquí a ofender a nadie, pero uno tiene que decir las cosas como son: los hombres... ¡los hombres son unos HIJUEPUTAS! Y eso nunca va a cambiar y les voy a explicar porqué: Di tú, que estás saliendo con la categoría 1. A los 3 años, que a uno se le pasa el desequilibrio, uno va y le dice a las amigas: "ese es mucho hijueputa"... Luego te metes con la 2 y, a los 3 años, uno va y les dice a las amigas: ese es un doble hijueputa; luego te involucras con la edición especial, y a los 3 años, uno va y le dice a las amigas: ese es un triplehijueputa... Conclusión: ¡los hombres son una manada de TETRAHIJUEPUTAS! (p. 24)

- Juegos de palabras. En el ejemplo anterior, en la intervención de Mafe se hacen juegos de palabras con *hijueputa* en diversas variaciones, además de otras intervenciones similares destacamos los versos de la canción de Shakira que canta Roberto:

ROBERTO:
 Shakira no imaginaba las cosas que yo soñé,
 La noche cuando soñaba que yo era Gerard Piqué.
 Cuando me duermo una siesta
 Tumbado sobre mi hamaca,
 La Shaki siempre aparece
 Para hacerme un waka - waka. (p. 19)

- Comparaciones. El carácter de estos monólogos en los que el personaje se dirige al público los coloca cercanos al *stand up comedy* con el comparten algunas herramientas cómicas, una de ellas, y quizá de las más usadas, es la comparación que aparece en todos los monólogos:

LUISA: Gracias, gracias. Yo era igual que ustedes: triste, con ojeras, flaca, deprimida, comprimida, compungida, constreñida hasta estreñida. (p. 4)

JAVIER: Yo no entiendo, ¿por qué ustedes prefieren quedarse con gamines, que no le llegan a uno ni a los talones? Bueno, yo no seré un Brad Pitt, pero yo tengo lo mío. Tengo un buen empleo, ¡compré moto! (p. 7)

MAFE: Los hombres son como los chocolates y yo me di a la tarea de clasificarlos en tres categorías. (p. 23)

- Imágenes mentales cómicas. En todos los monólogos el personaje habla de otra persona objeto de su desamor por lo que este recurso aparece de diferentes formas:

ROBERTO: Yo tengo un sueño recurrente con Shakira: sueño que nos vemos ahí en el centro de Bogotá, y ella llega en una buseta y se baja frente a mí, nos tomamos de la mano y empezamos a caminar por toda la plaza de Bolívar y, siempre, cuando llegamos a la plaza, ella saca una empanada de carne con papa y le echa muuuuuucho ají. Y se lo va llevando a la boca y cuando está a punto de morder... ¡JUUAAS!... Yo me despierto... Pero yo sí creo que eso debe significar algo. (p. 20)

LUISA: De hecho, cuando nuestra relación llegó a su nivel más alto, a su clímax, empecé a redescubrirme: y empecé a caminar por la calle sola, hacía ejercicio en el parque nacional sola, iba a cine sola, salía a rumbar con mis amigas sola, me quedaba a dormir en los moteles sola... Hacía mercado sola, comía sola, hasta iba a misa los domingos sola.... ¡Tan sacrificado el hijueputa! (p. 5)

- Otros idiomas. Solo en el monólogo de Mafe encontramos un momento donde aparecen palabras en inglés parodiadas:

MAFE: Por ejemplo: la van a invitar a ti a salir, y te llaman y le dicen: “Darlín, que es que mi daddy quiere saber que si vienes a tu lonch o a ver una movie... ah? FUCK YOU, HIJUEPUTAS!!!FUCK YOU!!!! (p. 24)

- Coloquialismos. *No te escupo* es un texto dirigido a un público muy amplio y muy popular, por lo que, en todos los monólogos, y en diferentes situaciones, aparecen muchos momentos de expresiones coloquiales e incluso groseras, además del uso de refranes y dichos populares:

WILSON: ¡Fui yo el que lo pagó! Y dejoy la comodidad del carro y encuentro a Margarita, y ella con los ahorritos de toda su vida compra la motico, y somos súper felices andando pa’rriba y pa’bajo en la motico. (...) Y esto lo digo como diría el caballo... “sin temor a estar herrado” (p. 13)

ROBERTO: ¡Compórtese! Jueputa, ¡Compórtese! Si no va a botar nada tampoco se boletée así (p. 20).

MAFE: El amor es una droga y su síndrome de abstinencia es el despecho, por eso es que todos los enamorados son unos drogadictos, chirretes, chupabichas, periqueros... (p. 22)

- Letras mayúsculas. Añadimos este apartado que no aparece en otros análisis ya que nos parece significativo: la autora remarca algunas intervenciones de los personajes con letras mayúsculas dando una fuerza e intencionalidad diferente a ese momento:

LUISA: Yo creía que el amor, era esa necesidad de lo físico (*Luisa se lanza a besar apasionadamente al terapeuta. Él la quita con violencia*) pero con Darío entendí que no es así y que ¡TODO EN LA VIDA SE SUPERA! (p. 5)

TERAPEUTA: Agárrense de las manos, levanten las manos y repitan después de mí... ¡LA D.A ES MI SALVACIÓN! ¿Cómo dice? (*incitando al público a seguirlo*) ¡LA D.A ES MI SALVACIÓN! ¡Más fuerte! ¡LA D.A ES MI SALVACIÓN! (p. 14)

MAFE: Suelen referirse a usted como: muñequita reinita, princesita o en el peor de los casos MAMI, uy ch uy ch uy ch ! ¡QUE HIJUEPUTAS TAN BURDOS! (p. 23)

- **El personaje cómico**

En *No te escupo* encontramos una serie de personajes que es posible que se crearan antes de escribir el texto, según lo que nos explico la autora. En las sesiones previas a la escritura del texto, donde se realizaron improvisaciones alrededor del despecho, fue donde cada actor y actriz *modelaron* a sus personajes. Posteriormente, Carolina Mejía recogió todo el material que había surgido de estos encuentros y escribió el texto: “Estuvimos casi tres meses trabajando sobre improvisaciones y surgieron dos opciones para la obra: escenas y testimoniales. Preferimos los testimoniales y de ahí salieron los monólogos porque los personajes ya casi estaban apareciendo” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). Por lo tanto, entendemos que la creación de estos personajes cómicos surge de las improvisaciones de los actores y actrices junto al trabajo dramático de la autora. Este grupo de actores y actrices se basaron en la técnica clown para elaborar sus opciones de personaje, por lo que todos ellos están *contaminados* por esta forma tan especial de entender al personaje teatral. De la misma forma, la autora asimiló este tipo de comicidad en el personaje para el texto que posteriormente también la aplicará en la dirección de la puesta en escena.

Todos los personajes de *No te escupo* pertenecen a un estrato social medio y bajo, en este sentido están cerca de la definición aristotélica de comedia cuando en *La Poética*, el estagirita nos habla de “imitación de hombres inferiores” (Aristóteles, 1974, p. 141). Por ello, podríamos deducir también que todos estos personajes recogen y renuevan la tradición de los personajes tipo de la comedia romana y plautina, de los tipos que pueblan la *Commedia dell’Arte* o de los caracteres cómicos del teatro breve y más popular como el paso, el entremés o el sainete.

Enumeramos debajo a todos los personajes añadiendo una breve descripción de cada uno de ellos:

- Terapeuta. Es el elemento que une a los diferentes personajes que van apareciendo. Es un personaje carácter y razonador que se caracteriza por la preocupación constante que le empuja para que en el evento todo salga de la mejor forma.

- Roberto. Podemos afirmar que es el *escudero* del Terapeuta, le acompaña y cumple la función de musicalizar y animar la obra. Es un personaje utilitario que incluso también participa con un breve monólogo.
- Luisa. Es la primera que presenta un monólogo sobre la tusa y también el primer personaje cómico tipo que nos encontramos. Luisa es una masoquista sacrificada que quiere superar su penas, pero su falso optimismo no le permite avanzar.
- Javier. Es un personaje desconfiado que no le ha ido nunca bien en el amor, y esto le hace tener un carácter de investigador y no fiarse de nadie. Es otro personaje tipo que representa la duda mas entendida.
- Wilson. Es el personaje tipo que representa al optimista y entusiasta que no es capaz de olvidar a su antigua pareja, e intenta incluirla en su nueva relación para evitar despegarse de ella. Aparece acompañado de Margarita, su actual pareja que a priori parece aceptar lo que propone.
- Margarita. Es la pareja de Wilson y le acompaña a la terapia. Ella no tiene monólogo, dialoga brevemente con Wilson y con el Tearapeuta. Cuando parece que acepta lo que plantea Wilson, vemos que realmente piensa todo lo contrario y expone su doble moral.
- Fabián. Es un personaje que durante todo su monólogo expresa estar enamorado de su compañero, aunque dice estar casado. Cuando parece que su homosexualidad está clara, confiesa que su *amor* es su perrito. Creemos que este monologo tiene la intencion de introducir de alguna forma el tema de la homosexualidad en el texto.
- Mafe. Esta mujer se presenta como una vendedora ambulante, es quizá el personaje de más bajo estrato social del texto cuyas reacciones son a veces agresivas. Otro personaje tipo que representa a todo un grupo social muy numeroso, especialmente en Colombia.

En apartados anteriores ya dijimos que no se identifica un protagonista en el texto, es más adecuado definirla como una obra coral donde, en mayor o menor grado, casi todos tienen una presencia similar y todos los personajes añaden momentos y situaciones cómicas al desarrollo de la historia desde varios ángulos. Tampoco podemos clasificar a estos personajes como heroes cómicos ya que no cuentan con esa ilusión y empuje que define a este tipo de personaje, pero sí creemos que todos ellos encajan de una forma bastante exacta en la definición y particularidades del antihéroe cómico.

Finalmente, y como expresaban Gené (2015) y Vorhaus (2017), hay una serie de características que se pueden identificar directamente entre este grupo de caracteres y que los definen como personajes cómicos: tienen perspectiva cómica y su forma de ver el mundo es graciosa, presentan varios defectos sociales y personales, son vulnerables física y psicológicamente, son muy humanos y cercanos a pesar de todo lo que viven, son unos perfectos fracasados que difícilmente superarán su estado y reaccionan de forma exagerada en sus comentarios y acciones. En este texto especialmente cabe destacar que los personajes de *No te escupo* generan una gran ternura hacia el público, junto a una buena dosis de vergüenza ajena, aspecto este que era uno de los objetivos de la autora cuando nos fijó “la idea era llegar a una gran masa social que se identificara con los personajes y sus monólogos” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). En este caso creemos que, después de revisar el texto y conociendo el gran número de funciones realizadas, lo consiguieron.

5.7 *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón (2015), de V. Ochoa*

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*
- Autora: Verónica Ochoa
- Número de personajes: de cinco a diez
- Año de estreno: 2015
- El texto se ha publicado: sí³⁷
- Compañía que estrenó la obra: La Barracuda Carmela
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: más de 90 minutos
- Funciones realizadas: de 10 a 30 funciones
- La autora es directora de la puesta en escena: sí
- La autora interviene como actriz: sí

³⁷ Ochoa, V. (2015). *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- El texto ha ganado algún premio: no³⁸
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no³⁹
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: no
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: no
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 10

Para el análisis de este texto se usará como referencia la edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas del año 2017.

- **El tema**

En el texto de *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* - a partir de aquí denominaremos simplificado el título como *Corruptour* - la autora Verónica Ochoa desarrolla una hipótesis y una fuerte crítica política alrededor del asesinato del popular comediante televisivo Jaime Garzón en agosto de 1999 en Bogotá, un hecho que impacto a la sociedad colombiana y tuvo mucha relevancia en el mundo artístico prácticamente hasta el día de hoy. Según la autora y lo que plantea en el texto, en el asesinato de Jaime Garzón estuvieron involucrados elementos paramilitares que actuaron con la colaboración del gobierno. Este desarrollo se propone desde la intervención de diferentes personajes que pudieron estar involucrados en el hecho directa o indirectamente. Al tiempo, se hace una descripción del contexto político y del conflicto social que sufría Colombia en aquel momento histórico.

Ya desde el prólogo, titulado *Inevitable Aclaración*, la autora expresa que el espectáculo se debe realizar en base a un viaje en una *chiva*, durante el cual los espectadores van visitando diferentes lugares relacionados con el hecho que se plantea:

Una chiva es un vehículo emblemático de la cultura colombiana, especie de autobús construido sobre el chasis de un camión, decorado con una técnica pictórica singular que solo a ella le pertenece, en la que el amarillo, el azul y el rojo son los colores preponderantes. Cualquier ciudadano colombiano está en facultad de reconocer estos especímenes. (p. 17)

Este aspecto aparece posiblemente porque el texto se escribió directamente para realizar este espectáculo en el año 2015. De hecho, también incorpora varias indicaciones técnicas e incluso las diferentes direcciones por las que debe circular la chiva con los espectadores

³⁸ El texto no ganó ningún premio como tal, pero la autora recibió una beca de dramaturgia del Ministerio de Cultura de Colombia para su escritura.

³⁹ La producción fue realizada gracias a una subvención del Ministerio de Cultura de Colombia.

dibujando un recorrido completo por la ciudad de Bogotá. La chiva comenzaba su recorrido en el lugar donde asesinaron a Jaime Garzón, iba circulando por toda Bogotá donde hace paradas en lugares emblemáticos y se escenifican diversas escenas relacionadas con la historia y el espacio al que llegaban⁴⁰.

La obra desarrolla diferentes versiones sobre lo que pudo suceder hasta llegar al asesinato de Jaime Garzón y lanza varias acusaciones directas con nombre y apellidos a figuras políticas, miembros del ejército o reconocidos paramilitares. Durante todo el texto cuatro Azafatas van guiando la historia y presentado a los personajes que poco a poco se van sumando al recorrido para añadir datos y aportar diferentes puntos de vista. El planteamiento del texto es muy valiente, mordaz, crítico y especialmente satírico en todas sus escenas; destaca en un contexto artístico y teatral donde no es muy común encontrar críticas tan directas e incisivas. Así lo expresa la autora:

Había un deseo de cantarle la tabla a todo el mundo y de llamar las cosas por su nombre, o sea dejar de reforzar esa idea de que el conflicto en Colombia era responsabilidad de unos actores armados al margen y no asumir que era la corrupción (...) desde el nivel más ordinario el responsable de todo este caos. (Literariedad, 2016, 1m38s)

El motivo básico del texto es dar luz sobre los acontecimientos que llevaron al asesinato de Jaime Garzón, dar publicidad a un hecho que históricamente se ha mantenido entre dudas junto a una cierta nebulosa política, y proponer una hipótesis intentando explicar por qué sucedió algo así. No encontramos un conflicto entre los personajes más allá de sus breves intervenciones en las diferentes escenas donde aparecen, el conflicto real es sobre la situación política, la violencia y el alto grado de corrupción existente en Colombia. Según la clasificación de Alonso de Santos (1999), podríamos estar ante un conflicto prácticamente sobrenatural ya que en el texto no se vislumbran posibles soluciones y la tesis fundamental es que no hay posibilidad de cambio tal y como acaba el texto:

AZAFATA D⁴¹: (...) Grabémoslo en el pecho con un hierro candente hasta que llegue al corazón: “El infierno ha sucedido y el hombre ha sido su artífice. El infierno es posible, ha sucedido y puede volver a suceder”. (Ochoa, 2017, p. 86)

El objetivo fundamental del texto es la crítica directa y punzante. Se busca plantear una serie de hechos que siempre se habían mantenido ocultos o con miedo a expresar. En este

⁴⁰ En este video se puede ver un *trailer* del espectáculo: <https://youtu.be/ofXtWiQ0H48>

⁴¹ El personaje de AZAFATA D fue interpretado por la autora, Verónica Ochoa. En este personaje recaen buena parte de los mensajes que la obra lanza al público.

sentido, podemos intuir que la autora escribe el texto como un desahogo y un grito acusador frente a la situación de injusticia y corrupción que ha rodeado el caso Jaime Garzón durante años y, por extensión, a Colombia.

- **La estructura**

En *Corruptour* encontramos una estructura organizada en dieciséis escenas correlativas. En la publicación que estamos usando aparecen dos capítulos, aparte de la ficha técnica, que podemos clasificar como prólogos introductorios, y otro final a modo de epílogo. La organización de las escenas en el texto es esta:

- Cartel del Corruptour
- Inevitable Aclaración
- 1- Advertencias Preliminares
- 2- Jaime Garzón nace
- 3- A los que lo tenemos chiquito nos toca más duro...
- 4- Los autores materiales – El cantón norte
- 5- Dioselina Tibaná
- 6- Sin ti, no podré vivir jamás
- 7- ¿Qué es normal?
- 8- Los autores ideológicos
- 9- Quemando Central
- 10- Edson Velandia
- 11- ¡Hay que cascar al payaso!
- 12- Miss Antropía
- 13- Funcionario público
- 14- Los autores intelectuales
- 15- Manifiesto Inti de la Hoz y John Lenin
- 16- Garzón muere
- Manifiesto Penúltimo

En esta estructura debemos hacer algunas aclaraciones para entender su construcción: las escenas numeradas corresponden a las que tienen contenido dramático y en su día se representaron, el capítulo titulado *Cartel del Corruptour* es un esquema a modo de organización criminal de todos los participantes en la puesta en escena. La escena número diez *Edson Velandia* hace referencia a un cantautor que participó en la puesta en escena con una canción dedicada a Jaime Garzón que interpretaba en directo⁴², y los capítulos *Inevitable Aclaración* y *Manifiesto*

⁴² Canción *La muerte de Jaime Garzón*, de Edson Velandia, en YouTube: <https://youtu.be/1KDL6OGbVH4>

Penúltimo podemos considerarlos como un prólogo y un epílogo a la historia que se cuenta con referencias sobre el contenido e intenciones de la autora y sobre la puesta en escena.

Es difícil intentar diferenciar una estructura general de tres actos debido a la organización del texto. No obstante, y a grandes rasgos, podemos proponer una división genérica. Hay tres escenas que actúan de introducción a la historia y de salida y podríamos clasificar como primer y tercer acto:

- Escena 1 y 2. Primer acto.
- Escenas 3 a la 15. Segundo acto.
- Escena 16. Tercer acto.

En la primera escena las Azafatas dan una serie de indicaciones técnicas sobre cómo deben actuar y reaccionar los asistentes en el interior de la chiva durante su recorrido; en la segunda ya se entra en la historia de Jaime Garzón y podemos considerar que comienza la trama. En las escenas centrales nos van dando diferentes datos que alimentan el relato del asesinato de Jaime Garzón. En la escena número dieciséis se informa del asesinato de Garzón desde diferentes puntos de vista y cómo son las reacciones del elenco para acabar de esta forma la historia que se cuenta.

Por otro lado, podemos observar la intención de la autora de organizar el texto en tres bloques diferentes a los tres actos antes descritos a través de las escenas cuatro, ocho y catorce:

- 4- Los autores materiales – El cantón norte
- 8- Los autores ideológicos
- 14- Los autores intelectuales

La autora organiza su hipótesis a través de estos tres grupos sociales y cada personaje que va apareciendo pertenecen a alguno de ellos. La idea de fondo del texto no es cargar la acusación del hecho que nos cuenta a uno de estos grupos, pero sí que se aboga por una responsabilidad compartida entre todo ellos.

La estructura narrativa de *Corruptour* se acerca más al minimalismo que a una forma más clásica en arquitecra. Más allá de las cuatro azafatas que actúan de guías no hay un personaje principal definido, no existe una correlación causal directa entre las diferentes escenas y situaciones, y el relato que se presenta junto al conflicto que plantea la autora no queda realmente cerrado de una forma definitiva, aunque el asesinato de Garzón sea el punto final del texto.

Encontramos también en el texto escenas y momentos donde se corta el *ritmo dramático* para introducir otro tipo de propuestas que, dado el carácter de la puesta en escena, reflejado de forma directa por la autora en el texto dramático, enriquecen la acción dotando al texto de un formato diferencial y más espectacular. De esta forma encontramos:

- Voz en off. En la escena ocho encontramos un largo parlamento en off que tiene dos partes: instrucciones para crear una ideología o dogma, e instrucciones para mantener la ideología en marcha.
- Intervención de Edson Velandia. Toda la escena diez es la intervención de este cantautor colombiano con la canción *La muerte de Jaime Garzón* que en la puesta en escena participó presencialmente.
- Escena muda. La escena once se compone de una larga acotación sin ningún diálogo o sonido que acompañe la acción.
- Canción *La Estaca*, de Andrea Echeverry. En la escena catorce aparece la letra de esta canción que los asistentes al recorrido deben cantar en forma de *karaoke*.
- Canción *Te busco* de Víctor Víctor. Para cerrar la obra se incluye el texto de esta canción en la escena dieciséis que todos los actores deben cantar cerrando el espectáculo.

Las acotaciones directas que aparecen cumplen una doble función: aclarar las acciones y situaciones de la trama como otras acotaciones similares y, especialmente en el caso de este texto, dan mucha información técnica sobre el recorrido de la chiva y como se debe afrontar cada situación:

AZAFATA C: (*Con lástima*) ¡Mira! Es un comediante, pobrecillo... (*Animando al público*)
¡Vamos, démosle un aplauso! (Ochoa, 2017, p. 27)

Ya, alejándonos del antiguo edificio del DAS⁴³, encontramos en una de las sombrías esquinas de esta zona industrial bogotana a un par de personajes que corren despavoridos cargando grandes bultos en sus manos. (Ochoa, 2017, p. 78)

En otros casos se encuentran acotaciones de tipo diegético, o más poéticas, que describen un momento o situación de forma literaria o con referentes contextuales reconocidos para el lector colombiano:

⁴³ D.A.S., acrónimo de Departamento Administrativo de Seguridad. Fue un organismo estatal colombiano de inteligencia que fue desarticulado en el año 2011 debido a varios escándalos. En la obra se hacen muchas referencias a esta entidad sobre su posible participación en los hechos.

La chiva se dirige a las instalaciones militares Cantón Norte. El tono: grave, de tema serio. La energía: como un cuchillo. El ritmo: de metralla. (p. 32)

En un momento dado el par de condenados se suben a la chiva, y sin ningún pudor, continúan con su acción "excremental", como diría el Senador Gerlein. Cuando ya la obscenidad se haya normalizado de tal forma que no escandalice al público, entonces se bajan a buscar un lugar más privado y, cuando lo hacen, se encuentran con un soldado de "la vida real", que lleva un uniforme del Ejército de "la vida real", porta un arma entre sus manos de "la vida real" y los mira con un desconcierto que no es ensayado, ni fraguado por nosotros, sino que es un desconcierto de "la vida real". (Ochoa, 2017, p. 45)

Encontramos diferentes formas de diálogo en el texto que son usados por la autora con diferentes finalidades. Cabe aclarar que exceptuando los momentos en los que las Azafatas hablan con los personajes que van llegando a la chiva, el resto de sus intervenciones se dirigen al público de una forma informativa rompiendo la cuarta pared.

- Diálogos entre dos personajes:

INTI DE LA HOZ: Yo soñaba con ser activista como Angelina Jolie.

JOHN LENIN: Yo soñaba con ser como el Che Guevara.

INTI DE LA HOZ: Yo soñaba con poder ir tranquila a la finca.

JOHN LENIN: Y yo soñaba con tener una finca. (Ochoa, 2017, p. 80)

- Coloquios entre varios personajes:

AZAFATA A: El día que nació Jaime Garzón, nacieron todas las flores y en la pila del bautismo cantaron los ruiseñores.

AZAFATA B: Ese lunes 24 de octubre de 1960, la Televisora Nacional inició su programación con el segmento Efemérides.

AZAFATA C: En dicho segmento se hizo mención de la siguiente nota curiosa.

AZAFATA D: 50 años atrás un revelador fenómeno había tenido lugar en El Guamo, Tolima. (Ochoa, 2017, p. 23)

- Monólogos:

COMEDIANTE: ¡ No vayan a creer que es fácil, lo pensé mucho antes de trabajar este tema, pero bueno... no se me ocurrió nada más (*Risas*) y este es un tema que me ha venido atormentando recientemente... (*Risas*) de manera que pensé ¿por qué no? Yo siempre fui un tipo chistoso, (*Risas*) siempre tenía que decir algo o hacer algo para que todos se rieran pero, a decir verdad todo era una forma de llenar un vacío en mis calzoncillos, (*Risas*) de tratar de completar algo que por naturaleza no me fue dado (*Risas*)... (Ochoa, 2017, p. 28)

- Breves monólogos enlazados:

AZAFATA A: La carta decía así: (*en tono militar*) "Considero que es necesario esclarecer las circunstancias precisas en que ocurrieron estos hechos expresa y reiteradamente reconocidos ante la opinión pública a través del Noticiero de las Siete, que presenta al señor Garzón en momentos en que imparte instrucciones a

uno de los integrantes de esa organización narcoterrorista sobre la entrega de los plagiados” GUAU.

AZAFATA C: Carta a la cual Jaime contestó de la siguiente manera: “General, no busque usted enemigos entre los colombianos que arriesgamos la vida para construir una patria digna, grande y en paz como la que quiero yo y por la que lucha usted”.

AZAFATA D: Esta carta de Garzón nunca fue contestada por el General, ni nunca le fue concedida una cita, ni encuentro, ni respondida llamada telefónica ni ninguna mondá. Empieza entonces a generarse un veto sistemático a todos esos personajes que son mediadores en las liberaciones. (Ochoa, 2017, p. 54)

Siguiendo la clasificación de diálogos que propone Bobes (1997) según su función, encontramos básicamente diálogos argumentativos y de inversión cómica, que es donde se encuentra la carga humorística del texto. No obstante, también hay momentos de diálogos esticomíticos e informativos, estos últimos usados como recurso para transmitir la propuesta y las tesis de la autora. Para García Barrientos (2014) los diálogos en este texto tendrían una gran carga de función ideológica o didáctica.

El cronotopo que encontramos en el texto es bastante claro y la autora se basa en él para organizar el texto. Toda la acción sucede en el recorrido de un chiva por Bogotá, en el año de 2017 que es el momento presente donde se pone en escena el texto.

Ahí, en frente del grafiti de Jaime Garzón que hay en la calle 26 están todos los actores que en un momento dado se subieron a la chiva, todos miran hacia el gran mural que dice “Hasta aquí las sonrisas país de mierda. Jaime Garzón 1960-1999”. (Ochoa, 2017, p. 86)

No obstante, durante el desarrollo del texto se hacen alusiones a hechos sucedidos en 1999, época del asesinato de Garzón. De esta forma encontramos que el espacio escénico es la chiva donde se desarrolla la acción y los diferentes lugares donde va parando y se representan las escenas, el espacio dramático es la ciudad de Bogotá en dos momentos temporales: al año 2017 y el año 1999. Algo similar podemos añadir sobre la temporalidad de la obra: el tiempo escénico es lo que dura el recorrido en la chiva y el tiempo dramático es una serie de situaciones que suceden en los dos momentos históricos referidos anteriormente. En este caso siguiendo la clasificación de Alonso de Santos (1999), estaríamos antes una forma de organizar la temporalidad de la obra mediante saltos en el tiempo, pero también intercalando tramas pertenecientes a un suceso histórico e incluso al presente.

- **El estilo**

El estilo de *Corruptour* va unido a su intencionalidad y sus objetivos como propuesta teatral. El texto está pensado y escrito en función de su futura puesta en escena:

El momento histórico colombiano requería una cosa más complicada. O una cosa que me pusiera más en riesgo o que pusiera más en riesgo al espectador y que lo hiciera abandonar ese territorio más cómodo en el que se movía siempre, en el que nos movíamos todos⁴⁴ (Literariedad, 2016, 1m).

Vemos que la intención de la autora era crear algo diferente a otros proyectos dramáticos similares. Una de las apuestas que encontramos y que también se pueden observar en otros trabajos de la autora como *Retrato involuntario de Luigi Pirandello* (2012), o *Barrio Malevo* (2019), es buscar formas de escritura dramática rompedoras que apuestan por nuevos lenguajes teatrales. En el caso de *Corruptour*, esa apuesta aparece en la puesta en escena fuera de un espacio convencional:

Yo no quiero representar la corrupción en el cubo oscuro de un teatro, la corrupción está en la ciudad, entonces vamos a hacer un tour por la ciudad y vamos a voletear a los corruptos (Literariedad, 2016, 2m26s).

En *Corruptour* encontramos un lenguaje directo y acusador que utiliza la burla como apoyo para una crítica dura y *sin pelos en la lengua*:

AZAFATA B: Sí señora, entonces continúo: el paramilitarismo en el contexto del asesinato de Jaime Garzón funciona como el sector privatizado de la guerra sucia, un sector que puede firmar el asesinato sin cargar con consecuencias sociológicas e históricas tan bravas.

AZAFATA C: Entonces el magnicidio no es algo que asume directamente el aparato estatal sino que es una acción polifónica.

AZAFATA D: Todas estas garbimbas se mueven juntas pero al final ponen a firmar al más calavera de todos, en este caso, Carlos Castaño. Alma bendita, cuerpo hijueputa.

AZAFATA B: Eso, como cuando uno hace una cagada en clase y le echa la culpa al que tiene más mala fama en el curso. (Ochoa, 2017, p. 36)

En este sentido, y en palabras de la propia autora, la escritura se convierte en “un lugar de libertad para crear sin miedo” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022). En ese *espacio de libertad* encontramos también una intención pedagógica e ideológica en el texto: la autora no solo quiere acusar y criticar, también busca transmitir su ideología sobre el hecho que nos cuenta y de alguna forma *educar* al público apoyada en la comicidad:

AZAFATA C: Y entonces sabemos que la superficialidad es la piedra angular de los crímenes en los que ellos están enredados ¡¡¡su incapacidad para pensar!!!! Lo que ahora me pregunto es... ¿por qué le dicen inteligencia militar?

AZAFATA A: ¡Eso, amiga mía, es un enigma! Empieza a aparecer entonces esta noción de: “Son tantos los responsables que no hay ningún responsable”. De nuevo: este desvió la investigación, este otro hizo la inteligencia, este otro desapareció las pruebas, este puso

⁴⁴ Consultado el 14 de agosto de 2022, <https://youtu.be/VnLGwRYCEzc>.

su firma y este otro gordo pícaro, bestia desalmada de la gran puta mierda lo acribilló. (Ochoa, 2017, p. 41)

Ese lugar de libertad se cristaliza en un texto muy fresco en el que aparece una voz un tanto gamberra y desobediente que encuentra una gran capacidad de libertad creativa, desde la crítica más furibunda a la comicidad más sencilla y amable como el monólogo de Dioselina Tibaná.

La autora en este texto y en otros que hemos revisado mantiene además otros elementos dramáticos que se repiten y que ayudan a definir esa visión personal del mundo que, según Rush (2005), pueden informarnos sobre el estilo de un autor. En el caso de Verónica Ochoa, además de los citados, encontramos los siguientes elementos similares en su producción:

- Textos con fuerte carga ideológica.
- Organización de la trama en escenas o secuencias independientes.
- Grandes elencos.
- Búsqueda de espacios escénicos no convencionales.
- Tendencia a experimentar con nuevos lenguajes dramáticos.

Para concluir este apartado, añadimos unas palabras de la autora que creemos terminan de completar la definición de su estilo y de sus intenciones al crear *Corruptour*: “aquello no era un viaje turístico en chiva, era teatro guerrilla que buscaba generar una voz insolente para el público. Queríamos ser desobedientes.” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022).

- **Los personajes**

En *Corruptour* encontramos gran variedad de personajes que cumplen diferentes funciones en la construcción dramática y que mantienen una mayor o menor presencia dependiendo del mensaje que deben transmitir. Dado el tipo de texto que estamos trabajando, con un fuerte crítica política y social, podemos decir en primer lugar que la autora se apoya en el aspecto contextual de su representación, según decía Berenguer (1991), para su construcción: casi todos los personajes reflejan un momento histórico concreto y fácilmente identificable de una época pasada en Colombia, pero también del presente dentro de ese continuo salto temporal que propone el texto.

Haremos una clasificación de los personajes por grupos y funciones en el texto:

- Las azafatas. Las cuatro Azafatas, A, B, C y D, que acompañan todo el recorrido y van dando entrada a las diversas situaciones y personajes que parecen, podríamos considerarlas como las protagonistas de la historia a falta de otra opción más fundamentada: presentan y empujan la acción y continuamente están presentes interactuando con el resto de personajes.
- Rol e individuo. El resto de personajes podemos clasificarlo en dos modelos básicos: roles e individuos. Entre los roles tenemos al Comediante, el Paramilitar, el militar, el Notable, el Payaso, el Chulo del DAS, las Señoritas A, Señorita B, y el Funcionario Público; todos ellos representan a un grupo social y así lo representan en el texto, la autora los usa con una finalidad claramente paródica. Entre los personajes individuo aparecen Dioselina Tibaná, Quemando Central, Inti de la Hoz y John Lenin, que tienen sus propias características diferenciadas.
- Personajes de Jaime Garzón. La autora toma *prestados* algunos personajes creados por el cómico para introducirlos en el texto. Estos personajes son los que antes clasificamos como individuo, aunque en realidad también representan un tipo social fácilmente reconocible: Dioselina Tibaná es una mujer humilde que es cocinera de palacio presidencial, Quemando Central es un policía cuadrado con poca imaginación, Inti de la Hoz es una reportera *gomela*⁴⁵ encargada de noticias sociales, y John Lenin sería un estudiante de izquierdas en la Universidad Nacional de Colombia.
- Según su función. Dijimos que las cuatro Azafatas cumplen la función de protagonista, aunque también asumen la función de confidente ya que están continuamente transmitiendo información de lo que sucede alrededor con carga ideológica al público. Los personajes de alivio cómico coinciden especialmente con los personajes individuo, los creados por Garzón, que tienen discursos más elaborados donde la intención cómica es evidente. Otros personajes son más utilitarios y aparecen para completar la información que dan las Azafatas en cada momento del recorrido. También podríamos considerar personajes contraste al Militar frente al Paramilitar, incluso al Funcionario Público frente a los espectadores ya que así lo presenta la autora mediante comparaciones.

⁴⁵ Gomela: de clase social alta. Popularmente sería el equivalente a *pija* en España.

- Arquetipos o tipos. Dentro de los personajes rol podemos extraer algunos personajes que, dada su importancia y presencia social en Colombia unido a las intenciones del texto, podríamos considerar prácticamente un tipo con algún rasgo de arquetipo: nos referimos al Militar y al Paramilitar. En una sociedad como la colombiana donde el conflicto militar se ha alargado durante décadas, estos dos personajes representan una realidad constante y muy reconocible para toda la sociedad. Incluso en el caso de los personajes creados por Garzón: Dioselina Tibaná, Quemando Central, Inti de la Hoz y John Lenin, también agrupan una serie de características reconocidas y repetitivas para la sociedad colombiana.
- Edson Velandia. Destacamos el caso del cantautor Edson Velandia, pues la escena diez se titula con su nombre. En ella es presentado como un personaje más que se representa *a sí mismo* y cuyo diálogo es la letra de la canción que interpreta.
- Antagonista. No encontramos en el texto un personaje antagonista identificado, creemos que el verdadero antagonista que presenta la autora es la corrupción como elemento intangible que impulsa la propia escritura del texto.
- Héroe. Sobre este aspecto, la propia autora dice en una entrevista: “Seleccioné a Jaime Garzón porque fue más que un humorista. (...) Él fue, de alguna manera, como el héroe de esta obra” (Literariedad, 2016, 2m55s). El final del recorrido coincide con el relato del asesinato del humorista y aunque no cumple con los elementos fundamentales para ser considerado un héroe literario, su aporte y presencia constante en el texto, incluyendo el título, con referencias continuas y es el eje sobre el que se articula toda la historia.

- **El contexto**

El texto está claramente ambientado en Bogotá, Colombia, en el año de 2014 cuando la autora escribió la obra gracias a una beca del Ministerio de Cultura. Un año más tarde se puso en escena mediante el sistema ya comentado de realizar un recorrido en chiva por Bogotá. En ese momento, se estaban llevando a cabo las negociaciones entre el gobierno colombiano y las FARC-EP⁴⁶ en Cuba que habían comenzado algunos años, posteriormente cristalizarían en la firma del acuerdo de paz de noviembre de 2016 en el Teatro Colón de Bogotá. Es decir que mientras la

⁴⁶ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo.

autora escribía el texto dramático, y durante su posterior puesta en escena, el conflicto armado en Colombia permanecía vigente.

Teniendo en cuenta este aspecto, podemos entender que el contexto social y político colombiano en el que se desarrolla la escritura y puesta en escena del texto, coincide de una forma muy directa con el contexto dramático en el que la autora plantea su relato. En la contestación que da la autora sobre si el texto dramático tiene relación con el conflicto o postconflicto colombiano, siendo las opciones de 0 a 10, su respuesta fue 10. Obviamente la relación es directa. A lo largo de la obra se abren diversas teorías e hipótesis sobre el asesinato de Jaime Garzón en las que se involucra a partidos políticos, funcionarios públicos, policía y Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), militares y paramilitares: “Una de las características del conflicto en Colombia es la pluralidad de actores que han alimentado y transformado el conflicto armado en el país” (Moreira, Forero y Parada, 2015). En *Corruptour* se hace referencia o se nombra a casi todos los actores del conflicto armado en Colombia de una u otra forma. En este punto, es necesario aclarar que Jaime Garzón, además de ser humorista y escritor, colaboró en gestionar y negociar la liberación de secuestrados entre sus familias y algunos grupos guerrilleros, por lo que su figura estaba muy presente en la política colombiana de esos años y estuvo involucrado en diferentes situaciones controvertidas.

Al respecto, la autora en una entrevista dice lo siguiente:

El momento histórico colombiano requería una cosa más complicada. O una cosa que me pusiera más en riesgo o que pusiera más en riesgo al espectador y que lo hiciera abandonar ese territorio más cómodo en el que se movía siempre, en el que nos movíamos todos. (Literariedad, 2016, 1m)

Podemos hacer extensivas estas palabras al contexto espectacular del momento donde, aunque sí existían propuestas escénicas críticas social y políticamente, pocas llegaron al nivel tan directo que encontramos en *Corruptour* donde se acusa con nombre y apellidos, incluyendo a instituciones públicas y otras organizaciones de la responsabilidad del asesinato de Garzón. Debemos también tener en cuenta que, especialmente en un país como Colombia, asumir estos riesgos puede ser peligroso y condicionar mucho el proyecto de escritura y de puesta en escena; ya sea por la existencia de censura, legal o ilegal, o también por la propia autocensura que puedan imponer los autores a sus propias ideas e intenciones.

Anteriormente en este trabajo, en el apartado dedicado al contexto, incluimos dos subapartados titulados *El contexto Colombiano* y *El Caso Jaime Garzón*, donde citamos a

Corruptour como una obra que incide directamente en ese aspecto. Creemos que ambas secciones definen y expresan a la perfección este apartado referido al contexto tanto político y social como espectacular de este texto dramático en concreto.

- **La autora**

Verónica Ochoa Sánchez llega de forma involuntaria a este mundo el 2 de agosto de 1977. A un año de graduarse del colegio de monjas La Enseñanza, de Medellín, la rectora cita a sus padres para comunicarles que su hija es un caso perdido. Inicia sus estudios de psicología en la Universidad Pontificia Bolivariana, atraída por el eslogan no oficial “Un cartón de psicóloga y un vaso de agua no se le niegan a nadie” de manera que comparte las aulas con varias exreinas de belleza y esposas de traquetos⁴⁷ que no habían sido aceptadas en la carrera de Comunicación Social. En 1997 se desplaza a Bogotá con la esperanza de vivir en una casa con chimenea, cosa que no ha sido posible hasta el momento. Ingresa a la Universidad de los Andes a estudiar Literatura. En los cinco años de carrera solo logra conseguir tres amigos y la única prueba que existe de este período de su vida es una polaroid que se tomó a las puertas del campus montada en una llama. De la Universidad de los Andes se gradúa por ventanilla y la burócrata que le entrega el título se niega a darle un abrazo.

Ejerce varios trabajos con el fin de usufructuar su título, pero un día se da cuenta de que librar esa inversión va a ser imposible. En ese terrible limbo decide emprender un viaje por toda Suramérica haciendo entrevistas a los directores de teatro que siempre admiró: Arístides Vargas, César Brie, Ricardo Bartís y Rafael Spregelburd. Les miente descaradamente hablándoles de una falsa publicación que se hará a partir de las entrevistas, pero el único fin real era preguntarles: “Tú qué opinas: ¿entro a una escuela de teatro o me pongo a trabajar con un grupo directamente?” A partir de esta experiencia decide ingresar al Grupo de Teatro Varasanta con el que realiza varios montajes y trabaja como dramaturga y actriz por cinco años. También hace varios trabajos en el área de guion para poder sobrevivir al régimen del teatro pobre grotowskiano. Encarnó a Natalia Paris en un evento en *Andrés Carne de Res* y este acontecimiento la lanzó a un estado de pesimismo abismal que ahora permea todo cuanto escribe. En 2012 monta su obra *Retrato Involuntario de Luigi Pirandello* gracias a una beca concedida a Felipe Vergara por IDARTES⁴⁸. Tiene una maestría de la Universidad Nacional en Teatro y Artes Vivas

⁴⁷ Popularmente se denomina “traquetos” a los narcotraficantes.

⁴⁸ Instituto Distrital de las Artes de Bogotá.

(o ciencias ocultas como se la conoce popularmente). En 2014 tocó el cielo con las manos al recibir una beca de dramaturgia del Ministerio de Cultura que le dio la posibilidad de escribir su obra *Corruptour ;País de Mierda! Caso Jaime Garzón*. Un año más tarde se amangua con Felipe Vergara y se ganan la Beca de Creación del Ministerio de Cultura 2015 y montan la dichosa obra *Corruptour* con la pretensión de vivir honestamente de la deshonestidad estatal. La obra consiste en una visita guiada, a bordo de una chiva rumbera, por los lugares en donde habitan los presuntos autores materiales, intelectuales e ideológicos del magnicidio de Jaime Garzón. Unos meses más tarde recibe el primer puesto en el concurso de dramaturgia “Teatro en estudio” de IDARTES con su obra *Barrio Malevo*⁴⁹. (Ochoa, 2017, pp. 93-94)

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

Corruptour es un texto que tiene una gran intención crítica y satírica e incluye momentos de parodia. Podemos decir que es una propuesta que, como decía Medina (2000), pertenece al terreno del *mestizaje* cuando se pretende clasificarlo genéricamente.

Podríamos considerar a este texto como una especie de tragicomedia donde el *héroe*, siendo Jaime Garzón el *héroe* bajo las condiciones que explicamos antes, después de diversas peripecias cómicas fallece al final de periplo sin dar la posibilidad de un final feliz que nos acerque a la definición de comedia clásica. Lo que ocurre es que, en el texto, ese *héroe* no está directamente presente y además el relato parte desde la base de que antes de comenzar sabemos que *ya* está muerto y se nos relatan las circunstancias de su asesinato. Este tipo de espectáculo se acerca al teatro documental, aunque se base en hechos reales que se ficcionan, igual que otras propuestas que aparecen en la cartelera colombiana normalmente referidas a situaciones de violencia vividas en el país. Por otro lado, creemos que la obra también podría ser considerada como la narración de una tragedia apoyada en elementos, recursos y situaciones cómicas. Esta tragedia se refiere al caso de Jaime Garzón pero también a la narrativa que el texto mantiene de una forma constante alrededor de la corrupción y la situación política en Colombia.

Si partimos de la suposición de que estamos ante una comedia, según su desarrollo, *Corruptour* sería una comedia satírica. Y según su forma sería una comedia seria teniendo en cuenta la composición de su dramaturgia, pero si nos fijamos en cada una de las escenas que la

⁴⁹ Biografía de la autora que aparece en la edición de *Corruptour ;País de Mierda! Caso Jaime Garzón* que se maneja de referencia en este trabajo.

componen encontramos elementos de comedia cómica más cercanos a lo grotesco que buscan distorsionar la realidad con elementos burlescos.

En una de las clasificaciones que presentamos más atrás en el trabajo, dijimos que Medina (2000) consideraba al drama satírico como un *género fantasma* a la altura y prácticamente hermano de la tragedia y de la comedia. Encontramos *Corruptour* elementos que también pueden ser considerados pertenecientes al drama satírico: la obra se burla de situaciones trágicas, presenta personajes parodiados, es polifónica y con un gran elenco, la acción se desarrolla en un espacio diferente al habitual, e incluso podríamos considerar que las Azafatas actúan en cierta manera asumiendo el papel de sátiros.

Encontramos diferentes posibilidades para clasificar de una forma única y ajustada el género o subgénero de *Corruptour*. Tanto desde su construcción como desde su presentación podemos optar por diferentes caminos. No tenemos duda de que estamos frente a una comedia, ya que cumple con muchas de las condiciones para ser denominada así y más adelante lo veremos al analizar sus recursos cómicos; aunque también aparecen elementos que nos orientan en otra dirección. Este texto es un buen ejemplo de lo que ya expresamos sobre la evolución y mezcla de géneros en el teatro contemporáneo y actual, donde a veces resulta complejo definir al cien por ciento la adscripción de un texto dramático. Finalmente, no podemos dejar de reseñar su dimensión de teatro documento, en tanto la autora recupera parte de la historia reciente de Colombia a través del destino trágico de una figura pública conocida y reconocida de muchos, y además vinculada al mundo del espectáculo.

- **Estilo y tipo de comedia**

Comenzamos este apartado con un comentario de la autora: “el activismo y la sátira son un matrimonio feliz” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022). Creemos que en gran parte define lo que es su estilo y sus intenciones al usar la comicidad. Verónica Ochoa usa en *Corruptour* la comedia como arma acusadora.

El tipo de comedia que aparece en el texto es corrosiva, muy paródica y busca ridiculizar a la persona o grupo objetivo de la crítica para ponerlos en evidencia. Todo el texto está organizado como una especie de juicio hacia las personas y situaciones que intervinieron de una u otra forma en el asesinato de Jaime Garzón planteando su participación de una forma burlesca y a veces absurda. La autora usa y mezcla indistintamente un tipo de comicidad gruesa y fina, según decía Flores de Franco (2009). Dependiendo de su objetivo adapta el recurso cómico para

ser más o menos incisivo o más o menos elaborado. Su estilo cómico es directo y muy afilado, y si exceptuamos varios momentos más irónicos y sutiles, suele plantear las situaciones y gags de una manera muy firme con la clara intención de desenmascarar o “herir” a aquellos que considera responsables.

No obstante, esto tampoco no es nuevo. Basta recordar algunos de los textos de Aristófanes en la comedia antigua griega donde, de manera muy parecida, mantenía una crítica constante a figuras políticas y sociales del momento apoyado en situaciones fantásticas o prácticamente imposibles. Este carácter más desenfadado, lo define la propia autora al decir que “buscaba una forma de burlarme de toda esa gente, pero también del oficio” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022). Entendemos que una de las grandes intenciones de Ochoa con este trabajo era provocar desde todos los ángulos, ya sea desde el punto de vista dramático o desde una puesta en escena muy sorprendente. Ese objetivo lo lleva también al campo de la comedia en su texto y encontramos situaciones y personajes desafiantes que en muchos momentos pueden hacer reír sonoramente con su desparpajo y reacciones inesperadas:

INTI DE LA HOZ: ¿Cómo fue que el mundo no se acabó en el 2012?

JOHN LENIN: ¡Hijueputa, hasta los mayas nos fallaron! (Ochoa, 2017, p. 81)

Es necesario aclarar que en otros trabajos de la autora no es común encontrar momentos cómicos. Para escribir *Corruptour* modificó su propio estilo para ajustarse a las necesidades satíricas y cómicas que exigía este tipo de trabajo en concreto. Ella misma dice: “Nunca he deseado hacer comedia, es una receta para el fracaso” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022). No deja de sorprendernos esta afirmación porque, hoy día, es posible que *Corruptour* sea el texto dramático más reconocido de Verónica Ochoa y el que más opciones profesionales le haya dado. En la charla que mantuvimos con ella, 15 de agosto de 2022, nos comentó que a raíz de la escritura de *Corruptour* está trabajando en un cómic sobre la vida de Jaime Garzón que presentará en los próximos meses.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Aunque *Corruptour* es un texto que se basa en gran parte en los diálogos y la presentación de diferentes ideas e hipótesis a través de los personajes, el formato en muchos casos burlesco y satírico de algunas escenas abre la puerta a varios recursos que escapan del diálogo mismo.

- Premisa cómica. La gran premisa del texto, que está muy unido a su representación escénica, es el recorrido en chiva por diferentes lugares de Bogotá presentando las escenas en lugares icónicos de lo que se pretende escenificar.
- Título. El título completo es *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, especialmente en Colombia hablar de la corrupción y de Jaime Garzón son temas muy reconocidos que prometen e interesan por su actualidad. Al decir *Corruptour*, la autora se refiere al tour de la corrupción, tema que automáticamente despierta interés.
- Tiempo y ritmo. Dijimos que es difícil desligar este texto de su peculiar puesta en escena ya que está pensado por y para ello. De esta forma, la autora ha compuesto el texto mediante escenas muy ligeras que van componiendo su discurso de una forma ágil y fácil de asimilar.
- Burlarse de los personajes. Todos los personajes están presentados junto a su ración de burla y parodia, excepto las Azafatas y los personajes de Jaime Garzón que, aunque algunos sean ridículos están introducidos de forma respetuosa y divertida.
- Mimar al niño libre. En este aspecto la autora da rienda libre a toda su capacidad cómica y paródica. Una de las ideas que indicó Verónica Ochoa, la autora, cuando hablamos con ella fue que quería “burlarse de ella misma y del propio oficio teatral” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022).
- Fantoche de hilos. Aunque Bergson se refería a un actor o actriz, podemos entender este recurso como aplicado al propio vehículo donde se plantea que sucede la acción: la chiva que va de un lugar a otro llevando al público y a los personajes.
- Repetición. El texto propone una serie de escenas cuya estructura se repite varias veces: la chiva llega a un lugar representativo y allí ocurre la escena, tras esto continua el viaje para repetir de nuevo este formato hasta casi una decena de veces.
- Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación. El elemento de situación viene dado por los diferentes espacios reales de Bogotá en los que se plantean las diferentes escenas, a ello se suman los personajes que pueblan esas escenas y que en su interacción añaden comicidad a una situación a priori seria o formal.

- Recursos auditivos. Además de diferentes sonidos y grabaciones, en el texto aparecen voces en off, la canción de Edson Velandia, la canción de Andrea Echeverry y la canción de Víctor Víctor; además de otras propuestas musicales que condicionan la acción:

“Empieza a sonar La Novena Sinfonía de Beethoven y los actores se unen a la batalla”. (Ochoa, 2017, p. 81).

- Defectos morales. Todos los personajes, especialmente los personajes rol y tipo: Militar, Paramilitar, Funcionario, Notable, Chulo del DAS... son presentados aprovechando sus defectos para construir desde ahí su correspondiente burla paródica.
- Aprovecharlo todo, *milking*. Desde su concepción el texto busca presentar una realidad alterna que sirva a los propósitos de la autora. En ese recorrido en chiva encontramos opciones de todo tipo para aprovechar al máximo las posibilidades de la situación, de los personajes y de la misma propuesta escénica tan peculiar que desarrolla. La propia autora define esta propuesta como una “barca de locos” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022).
- Choque de contextos. Al no estar pensado el texto para una representación *normal* en una sala de teatro, y el hecho de que se haga en un espacio móvil como la chiva que va confrontando al público con diversas situaciones, creemos que automáticamente se genera ese choque de contextos que decía Vorhaus (2017), haciéndolo mucho más efectivo.
- Referencias a la realidad. El texto está repleto de referencias a la realidad política y social colombiana y en parte esa es su intención, por lo que hace posible mantener mejor el interés del público que reconoce el relato que se ofrece.
- Identificación. Sucede en parte de la misma forma que el punto anterior, aunque la identificación del público no es hacia los personajes de la obra o los sucesos que se presentan; si no hacia las ideas que la autora quiere transmitir y defiende con su texto.
- Promesa dramática. La promesa dramática aparece desde el mismo título: el espectador quiere saber más sobre el asesinato de Jaime Garzón y conocer los movimientos más oscuros que llevaron a ello, sumado al posible descubrimiento de situaciones y hechos alrededor de la corrupción que pudiese desconocer.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

En *Corruptour* muchos de los recursos cómicos lingüísticos aparecen en los personajes que van llegando a través de su relación con las Azafatas, ellas son las que van provocando los momentos cómicos al buscar la burla y la parodia de estos frente al público.

- Supuestos comunes en un contexto propio. El texto está cargado de situaciones comunes y en ellas se apoyan muchos de los gags; la burla parte de ello para llegar al público y transmitir la crítica:

AZAFATA A: Entonces como dirían los paramilitares: “vamos por partes”: para todos es un hecho bien conocido que poco tiempo antes de su muerte Jaime estaba ejerciendo como mediador en la liberación de secuestrados.

AZAFATA B: Recuerde usted señor “corrupturista” que para la época existían leyes que criminalizaban pagar rescates por secuestrados. (Ochoa, 2017, p. 32)

- Tono irónico. Es el recurso más usado en el texto ya que facilita dirigir la crítica de una forma indirecta a su objetivo. Suele aparecer identificado por comillas o cursivas:

AZAFATA D: Es el grupo más numeroso de todos, (*dirigiéndose a la azafata C*) sin duda tienes más amigos en Facebook que cualquiera. Estos ciudadanos que denominaremos “Colombianos de bien” pretenden asumir las buenas costumbres, pero lo hacen sin poner una neurona en movimiento. (p. 49)

AZAFATA A: Nos acercamos al tercer aro del infierno capullos.

AZAFATA B: (*En tono siniestro*) ¡¡El DAS!!

AZAFATA C: Los responsables de nuestro pequeño, *little, tiny Watergate*. (Ochoa, 2017, p. 74)

- Doble sentido. De la misma forma que el tono irónico, la autora identifica estos momentos con comillas, cabe recordar que estos dobles sentidos no dejan ser un tipo de ironía:

AZAFATA C: ¿Pero qué es eso de la ideología?

AZAFATA B: La ideología clásica, como ya vimos con nuestros autores anteriores “los ciudadanos normales” funciona así, “no saben lo que hacen sin embargo lo hacen”.

AZAFATA A: En este lugar surge otro nivel de la ideología:

AZAFATA D: La ideología cínica: “Sé muy bien lo qué hago y sin embargo lo hago”. (Ochoa, 2017, p. 52)

- Multiplicar referentes. Aparecen especialmente en las descripciones y en los momentos en que la autora presenta personajes que serán objeto de burla y parodia:

FUNCIONARIO PÚBLICO: Parramilitarismo, paramilitarismo hijueputa, zu-zu-zu-Zuluaga paramilitarismo ¡Que viva el paramilitarismo! Zu-zu ¡paramilitarismo mijo! Voy mi puesto por el paramilitarismo mijo, por los campesinos afligidos aquí en Colombia, (*Dirigiéndose a la azafata que lo filma*) tú eres un pobre diablo, a ti te echan otro día, yo voy a venir por vos y te lo digo por Dios santo... grábame

lo que tú quieras, no te de miedo, a ti te va a conocer Colombia, vos no sabés quién soy yo, vos no sabés quién soy yo ¡¡malparido, perro malparido!! (Ochoa, 2017, p. 72)

- Interferencia. Cuando llega un nuevo personaje, las Azafatas le hacen una especie de interrogatorio de varias secuencias que imprimen ritmo y musicalidad al texto:

AZAFATA A: ¿Rosas o gladiolos?

AZAFATA C: Gladiolos.

AZAFATA A: ¿Superman o el Chapulín colorado?

AZAFATA C: Superman.

AZAFATA B: ¿Danilo Santos o Marlon Brando?

AZAFATA C: Danilo Santos.

AZAFATA B: ¿Claudia Gurisatti o Claudia Julieta Duque?

AZAFATA C: Gurisatti, la otra no sé quién es.

AZAFATA A: ¿Desplazamiento forzado o migración interna?

AZAFATA C: Migración interna

AZAFATA A: Felicidades, eres un ciudadano normal. (Ochoa, 2017, p. 48)

- Repeticiones. La repetición está en la misma estructura del texto con la llegada y salida de personajes en diferentes espacios, pero también en diversas intervenciones aparecen enumeraciones y repeticiones de conceptos, incluso en algunas acotaciones:

AZAFATA C: Así se enamora un funcionario público.

(Cara de palo del FUNCIONARIO PUBLICO.)

AAZAFATA C: Así se desenamora un funcionario público.

FUNCIONARIO PUBLICO: ¡Siguierte! (Ochoa, 2017, p. 71)

- Juegos de palabras. Este recurso aparece a menudo combinado con las repeticiones y suele usarse para ridiculizar a varios personajes, o que ellos mismo queden ridiculizados:

JOHN LENIN: Y de tanto andar preguntándome compañeros, y de tanto andar sin encontrar respuestas, compañeros, caí en ideologías revolucionarias que, por ejemplo, me llevaron a decir la palabra “compañero” al final de cada frase compañero. Y hasta el sol de hoy no he podido dejar de decir “compañero” compañeros. (Ochoa, 2017, p. 79)

- Imágenes mentales cómicas. No es un recurso que la autora use demasiado porque se suele circunscribir a situaciones reales y reconocibles, pero en algún momento aparecen evocaciones de este tipo:

AZAFATA A: Muy bien, ahora vamos por las vacas gordas, por los pesos pesados, por las grandes ligas...

AZAFATA B: Los innombrables...

AZAFATA C: Los notables...

AZAFATA D: Si acaso insistiéramos en la figura de la Divina Comedia sin duda este sería uno de los últimos y más profundos círculos del infierno.

AZAFATA A: Y si acaso nuestro *petit Virgilio* sí hubiese bajado hasta estas instancias es posible que, en parte, esto le hubiese costado la vida. (Ochoa, 2017, p. 50)

- Otros idiomas. En diversos momentos la autora hace uso de este recurso, a veces deliberadamente mal pronunciado y otras veces como complemento cómico:

COMEDIANTE: Pero ámame.

ELVIS: Wring my faithful heart...

COMEDIANTE: Exprime mi fiel corazón.

ELVIS: Tear it all apart...

COMEDIANTE: Vuélvelo mierda. (Ochoa, 2017, p. 30)

INTI DE LA HOZ: Hasta que un día tuve una revelación: ¿sabes qué? Si eres una perra rica y no quieres comer ¡¡Fak yu bich!! (Ochoa, 2017, p. 78)

- Coloquialismos. Se usan para diferenciar la clase social del personaje, pero también para ridiculizar cuando interviene en el diálogo, aunque no pertenezca a un estrato bajo:

AZAFATA C: (*Martirizada*) “Mire doctor, es pa’ ver si usted sería tan amable de facilitarme el documento pa’ ver si así será que me pagan lo de ese contratico que llevo cobrando un año, que mire doctor que ya debo toda esa platica y yo sé que su mercé me puede colaborar si me hace el favor”. (Ochoa, 2017, p. 73)

- **El personaje cómico**

No encontramos en *Corruptour* personajes especialmente cómicos o con una actitud abiertamente cómica, exceptuando los personajes que hacía Jaime Garzón y toma prestados la autora para su texto. En la mayoría de los casos son personajes que aparecen para ser parodiados y sufrir las burlas de las Azafatas, en esos momentos es cuando aparecen las situaciones y comentarios humorísticos. De esta forma, igual que hicimos al clasificar anteriormente los personajes, plantearemos otra posible organización de ellos en función de su aporte cómico al texto:

- Azafatas. Asumen el rol de guías de la historia y son las que van dirigiendo la acción. Sus comentarios y burlas son sarcásticos e hirientes y continuamente buscan rebajar el estatus del personaje que tienen enfrente. Normalmente estos personajes objeto de burla llegan frente a ellas para sufrir una especie de “juicio público” donde deberán rendir cuentas por lo sucedido. Igualmente, su función frente al público es transmitir las hipótesis de la autora, lo cual las lleva en algunos momentos a “sermonear” en exceso de forma deliberada para retorcer las ideas y romper el discurso con momentos divertidos:

AZAFATA C: Así siente culpa el funcionario público.

(Cara de palo.)

AZAFATA C: Así es el monólogo interior de un funcionario público.

FUNCIONARIO PÚBLICO: Piiiiiiiiiiii zu-zu-zu piiiiiiiiii zu-zu-zu piiiiiiiiiii

AZAFATA C: Así sonrío el funcionario público.

(Cara de palo.) (p. 72)

AZAFATA A: *(Imitando un programa de concurso)* De este grupo de individuos que perdieron o renunciaron a la capacidad de juicio distingue Arendt tres grupos: los nihilistas, los dogmáticos y los ciudadanos normales. Ahora, perra, vamos a ver a qué grupo perteneces: ¿X-box o ajedrez? (Ochoa, 2017, p. 46)

- Personajes objeto de burla. En este grupo de personajes encontramos al Paramilitar, el Militar, el Funcionario Público, el Notable, el Chulo del DAS y las Señoritas A y B. Estos personajes aparecen en diferentes momentos del texto y su participación suele ser fugaz, exceptuando las Señoritas A y B que tienen una mayor presencia. Estos personajes tipo están condenados a sufrir la ira de las Azafatas y sus reacciones suelen ser limitadas y siempre están un peldaño por debajo de ellas:

Un Notable juega con un gran globo terráqueo en la calle, esta acción es una cita directa del Gran Dictador de Charles Chaplin. La música suena como en la película, la coreografía copia a la de la película. En un descuido del Notable una de las azafatas estalla su globo terráqueo. Y entonces la ira y el llanto del Notable desencadenan un enfrentamiento y persecución en la calle. La azafata lo torea, lo azuza, lo provoca y huye. (Ochoa, 2017, p. 53)

AZAFATA C: Muy bien, y ahora, Señorita díganos usted. Si tuviera la oportunidad de ser otra persona, ¿quién le gustaría ser?

SEÑORITA B: Qué extraño, en algún momento pensé que me ibas a hacer esa pregunta. ¿Qué te puedo contestar? Supongo que la Madre Teresa de Calcuta tiene mucho pedido, ¿no?

AZAFATA C: Sí, sin duda... (Ochoa, 2017, p. 68)

- Personajes perdedores. Colocamos en este grupo a dos personajes que además tienen relación con el sector teatral y artístico: el Comediante y el Payaso. Aunque el Comediante tiene más presencia y participación, ambos aparecen para mostrar su desesperación y su fracaso. Es posible que estos dos personajes, que no tienen una excesiva vinculación con la historia narrada, aparezcan como un guiño de la autora hacia el sector artístico y hacia Jaime Garzón como humorista:

Terminada la canción el comediante se dirige hacia el público y empieza a preguntar a las asistentes femeninas si acaso alguna quisiera hacerle el amor. Ante la avasalladora negativa el comediante desciende de la chiva. Lo vemos desaparecer en la espesa noche capitalina. (Ochoa, 2017, p. 31)

En la calle, sobre la carrera séptima, al lado de un mural con la cara de Jaime Garzón, dos tipos con pinta de agentes del DAS cascan violentamente a un Payaso muy guapo. Luego de una secuencia de puños en la que el Payaso no para de reírse, viene uno de los matones y lo mata de una vez por todas. Ahí queda el cuerpo del Payaso tirado en la calle, sobre su cadáver tiene lugar la siguiente escena. (Ochoa, 2017, p. 65)

- Personajes de Jaime Garzón. Estos cuatro personajes son los que directamente presentan formas e intenciones cómicas más definidas. Entre los cuatro destaca Dioselina Tibaná como el personaje más popular y de estrato bajo de la obra. Además, ella es la que tiene el monólogo más largo y simpático de todo el texto, lo que quizá subraya la empatía de la autora hacia el personaje:

DIOSELINA: ¡Buenas noches mijitico! ¡Oiga casi que no me encuentran mijito! ¡Casi no me reconocen! Mire que estaba yo reunida con los doctores, que estaban reunidos con el Doctor Jefe Don Patrón que está preocupado por lo de la seguridad, que por lo de la seguridad democrática mijitico. Y entonces el Doctor Jefe Don Patrón me dijo que tenía que llamar a Doña Lina y a los niños Tom y Jerry, me dijo (*Imitándolo*): “Dioselina, llámeme a Lina y a Tomás y a Jerónimo” y entonces imagínese, llegó Doña Lina, así como es ella, toda vestida de casual y le dijo (*Imitándola a ella*) “¿Qué querés Alvarito?” (Ochoa, 2017, p. 38)

Los otros tres personajes representan a varios tipos sociales desde la parodia de sí mismos y por extensión de su colectivo, al contrario que Dioselina que no representa una parodia de sí misma y muestra su bondad. Quemando Central aparece para burlarse de la policía y su rigidez, con Inti de la Hoz la autora critica a la sociedad más privilegiada, y John Lenin parodia a los militantes de grupos de izquierda más *rancios*. Es la humanidad que irradian todos estos personajes lo que imprime su carácter cómico y hace que nos identifiquemos con ellos.

5.8 *Las Botas del Tío Manuel* (2002), de P. Rojas

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**
 - Título: *Las Botas del Tío Manuel*
 - Autor: Primo Rojas
 - Número de personajes: uno
 - Año de estreno: 2002
 - El texto se ha publicado: no

- Compañía que estrenó la obra: Primo Rojas
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: más de 90 minutos
- Funciones realizadas: más de 50 funciones
- El autor es director de la puesta en escena: sí
- El autor interviene como actor: sí
- El texto ha ganado algún premio: sí⁵⁰
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: sí
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 0

Para el análisis de este texto se usará como referencia una grabación de la puesta en escena facilitada por el autor en la web www.eticetablanca.com⁵¹, que es una web de venta de entradas para espectáculos pero también plataforma de espectáculos, videos, series y otros contenidos. En este caso, tuvimos acceso a la grabación mediante un alquiler obsequiado por el autor durante cuarenta y ocho horas. El autor nos informó que él no elaboraba un texto dramático como tal, por eso tuvimos que realizar el trabajo sobre la grabación tomada como *texto espectacular* y entendido como el plano escénico de la forma teórica del texto (De Toro, 1992, p. 61). El hecho de no poder consultar el *texto* de forma continua durante la realización del análisis nos limita algunas de las opciones de citas y ejemplos, por ello complementaremos el trabajo en algunos casos con los comentarios del autor recogidos en una charla con él que incluimos como comentarios personales.

- **El tema**

Las Botas del Tío Manuel es una creación de Primo Rojas basada en sus propias experiencias familiares. Rojas nos narra la historia del Tío Manuel, tío abuelo materno del autor, que habiendo vivido toda la vida en el campo y sin zapatos, debe ir a Bogotá a operarse de la próstata. Esto le provoca algunas incomodidades a sus hijas que viven en Bogotá, ya que no desean que sus amistades ciudadinas sepan cuál es su origen real al conocer a su padre. Al mismo

⁵⁰ Premio Distrital de Cultura, 2001.

⁵¹ Rojas, P. (10 de septiembre de 2022) *Las Botas del Tío Manuel*. eticetablanca.com. <https://play.eticetablanca.com/producto/primo-rojas-las-botas-del-tio-manuel/>

tiempo, sucede que no encuentran unos zapatos adecuados para el Tío Manuel porque al haber vivido toda la vida descalzo, sus pies no entran en ningún zapato. Finalmente, un amigo de la familia consigue unas botas de policía olvidadas en un cuartel que sí le encajan y habían pertenecido a un grupo de *chulavitas*⁵². Cuando el Tío Manuel va al hospital se convierte en una especie de celebridad, con la consiguiente sorpresa de sus hijas que no confiaban en su padre.

Primo Rojas cuenta en esta creación un cuento cómico cuyo final entrega una enseñanza o moraleja. El hecho de que al final se encuentren botas para el Tío Manuel es una metáfora sobre la supuesta creencia de que este personaje no encajaría en la sociedad de la ciudad, cosa que luego se demuestra que no es así. El motivo principal del cuento es hablar sobre el arribismo social, el mismo autor en la introducción del texto así lo indica, y el objetivo principal que encontramos es hacer una crítica a las diferencias de clase burlándose de algunas de sus costumbres y hábitos.

La situación previa es expuesta por el autor en una breve introducción donde se nos presenta directamente la temática a tratar: el arribismo. El conflicto principal que encontramos es de carácter social: el desclasamiento que provoca el ascenso social y la asunción de identidades falsas. Se enfrenta al Tío Manuel con la ciudad y a sus hijas con las costumbres de su padre que no quieren aceptar ya que se crearon un especie de identidad falsa; aunque también se puede hablar de conflictos de relación entre ellos y con otros personajes que aparecen como el médico u otros familiares. El texto asume el tipo de narración conocido como *pez fuera del agua*, donde un personaje llega a un entorno desconocido para él y en ese choque de contextos es donde se producen los momentos normalmente cómicos. Podríamos encontrar en España alguna similitud entre esta historia y la película *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) interpretada por Paco Martínez Soria, donde también un personaje vinculado al espacio rural debe viajar a la ciudad y se encuentra con diferentes situaciones.

Primo Rojas es básicamente un narrador oral, aunque no le guste mucho el calificativo de narrador, que escenifica teatralmente sus cuentos usando algún elemento del *stand up comedy*. Según él mismo, una de sus grandes influencias escénicas fue Dario Fo: “Cuando vi a Dario Fo en el año ochenta y cuatro en el Teatro Colón de Bogotá con *Misterio Bufo*, me di cuenta de que se podía hacer humor con cosas serias e incluso sagradas” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). Sus monólogos suelen desarrollar una temática alrededor de la burla social

⁵² Grupo paramilitar cercano al partido conservador durante los años cuarenta y cincuenta, siglo XX, en Colombia.

muy paródica, pocas veces toca la crítica a la clase política, y al tener un fondo de cuento o narración los finales suelen llevar a algún tipo de enseñanza o conclusión didáctica.

- **La estructura**

El texto es un monólogo donde el autor y actor es el narrador de los hechos y al mismo tiempo representa a varios personajes que intervienen en la historia. Podemos dividirlo en varios actos que se distinguen claramente:

- Introducción. Sobre una serie de imágenes rurales se proyectan diversas frases alusivas al campo que terminan “El campesino es tierra sagrada” (1m14s).
- Prólogo. Como prólogo se presenta una charla entre un importante empresario y un sacerdote español en la que este le confiesa al gran empresario que el arribismo es el principal *pecado* de la sociedad colombiana. Desde el minuto 1,14 hasta el minuto 7.
- Primer acto: El autor presenta a los personajes que intervendrán en la narración y cómo es su forma de vida: el Tío Manuel y su mujer en una zona rural apartada y sus hijas en Bogotá. Se adelantan algunas de las situaciones que más tarde se relatarán y nos explican como las hijas llegaron a establecerse en la ciudad. Desde el minuto 7 hasta el minuto 19.
- Segundo acto. El Tío Manuel se da cuenta de que tiene problemas para orinar, va por primera vez al médico y allí le informan que debe operarse de próstata. Mientras tanto, entabla buena relación con el médico y se hacen “socios” para comprar una ternera. Viaja a Bogotá para operarse pero sus hijas no le llevan a su casa, le llevan a casa de otro familiar, cuando le compran ropa nueva se dan cuenta de que le faltan zapatos. Desde el minuto 19 hasta el minuto 59.
- Tercer acto. Buscan zapatos para el Tío Manuel porque ningún tipo de calzado le queda bien, finalmente en un cuartel de policía encuentran unas botas viejas que le encajan y le gustan. Se opera en la clínica Palermo de Bogotá donde se convierte en una celebridad; todos los médicos, enfermeras y pacientes le aprecian. Vuelve a al campo donde empieza a recibir a grupos de médicos a los que convierte en “socios” para diversas empresas. Desde el minuto 59 hasta el minuto 93
- Epílogo. En el momento del fallecimiento del Tío Manuel, sus hijas quieren saber cómo hizo para caer bien entre personas de clase alta como lo médicos, y ser aceptado socialmente. Desde el minuto 93 hasta el minuto 99.

Toda la trama principal sigue la aventura del Tío Manuel como personaje principal. Las subtramas no están demasiado desarrolladas o diferenciadas, y realmente son satélites que sirven para aclarar la odisea del personaje principal. La estructura narrativa cumple con las características de arquitecra clásica, según lo planteado en el trabajo sobre las teorías de McKee.

Al no contar con un texto escrito que sirva de consulta no podemos revisar los tipos de acotaciones usadas. El autor expresó: “Huyo de la escritura teatral, no me gusta. Lo he intentado pero lo que sale me parece demasiado académico. Lo que me gusta es contar sin saber muy bien hacia dónde voy” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022).

La intervención del narrador es a través de un gran monólogo entablando de forma frecuente un constante diálogo con el público en tanto que sabiendo que es público de un teatro. Siguiendo a García Barrientos (2014) encontramos diferentes momentos en los que el monólogo asume casi todas las funciones que expone: dramática en el constante planteamiento de la historia, caracterizadora especialmente en las imitaciones, ideológica cuando el autor pretende transmitir una enseñanza, poética en la construcción de ciertos momentos donde el autor se preocupa de dotar al texto de belleza léxica, y metadramática cuando se habla de una historia dentro de otra y el autor se *aleja dramáticamente* de los personajes para dar su opinión.

El espacio escénico está vacío, sin muebles o elementos, solamente el actor moviéndose por la escena. El espacio dramático se divide en dos grandes lugares de Colombia: la zona rural donde vive el Tío Manuel en la región andina de Santander, en su casa y en el consultorio del médico; y la ciudad de Bogotá, en la clínica Palermo y en la casa de la familia donde lo llevan sus hijas. El tiempo escénico es de una hora y cuarenta minutos, mientras que el tiempo dramático se alarga durante varios días en los que sucede toda la acción a principio de los años setenta. Durante la narración el autor no especifica cuándo sucede exactamente lo que nos cuenta, entendemos que todo está inscrito en un periodo de varios días, dos o tres semanas como mucho.

- **El estilo**

Para hablar del estilo de *Las Botas del Tío Manuel*, hay que tratar el estilo de su creador, Primo Rojas, que asume las labores de autor, director y actor de este monólogo y de otros muchos similares. Desde su página web, Primo Rojas define su trabajo así:

Mi trabajo se desarrolla a través de la construcción de piezas teatrales en contrastes diferentes a los tradicionales, es una amalgama sociológica que se desnuda desde la

propuesta escénica una versión única y contemporánea de la comedia del Arte, partiendo de un estudio riguroso y disciplinado de aquello que somos socialmente generando en el espectador una visión crítica personal de su entorno y de sí mismo como individuo participe de ello. Es una posición estética y de confrontación en conceptos y lugares comunes de la realidad colombiana cómo una confrontación a su propia naturaleza. Partiendo de la simple necesidad que a Colombia siempre le ha hecho falta humor como base fundamental de soportar su realidad. Es un trabajo artístico profesional que claramente contiene en el desarrollo de su montaje escénico una cuota de improvisación necesaria en la comedia, pero el contenido en la línea dramática está diseñado bajo una estructura sólida, con un trabajo disciplinado guiado por una ética de respeto y responsabilidad con el arte dramático⁵³. (Rojas, 2022, párr. 5)

Cuando dice “construcción de piezas teatrales en contrastes diferentes a los tradicionales” podemos entender que se refiere a que, según él mismo nos dijo, no construye textos dramáticos tradicionales sino que compone una estructura o un ante-texto, según decía De Toro (1992), que no llega a transformar en texto dramático, y que posteriormente va desarrollando y combinando ese grupo de ideas *dramáticas* en cada puesta en escena de diferentes maneras. Hace especial énfasis en “una visión crítica personal de su entorno”, otro de los elementos que de forma constante aparecen en sus creaciones: la denuncia y la parodia de algunas clases y tipos sociales. Más adelante subraya como parte de su forma de trabajar que incluye “una cuota de improvisación necesaria en la comedia”, incluso cuando también especifica que mantiene una “línea dramática sólida”. Estos puntos definen bastante la forma que tiene Rojas de encarar el trabajo con el texto dramático, que necesariamente va muy unido a su forma de presentarlo en escena.

El trabajo de Primo Rojas está muy cerca de la narración oral, lugar que ha transitado bastante, y especialmente en *Las Botas del Tío Manuel* donde encontramos una clara intención didáctica y de denuncia frente a ciertos usos sociales característicos de Colombia. Cuando hablamos con él sobre este tema nos dijo que no elaboraba textos teatrales y también: “Tengo una gran respeto por las historias, por el hecho de contar cosas. Me parece muy difícil conseguir algo así y que la gente escuche” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022).

Podemos decir que estamos ante un monólogo cómico híbrido, cuenta con elementos del monólogo teatral pero también con elementos del *stand up comedy*. Haciendo una comparación

⁵³ <https://primorojas.com/bio/>

con España, podemos encontrar similitudes con los espectáculos de Rafael Álvarez “El brujo”, pero también con los del fallecido Pepe Rubianes (1947-2009).

Otras cualidades para destacar del estilo de Primo Rojas son:

- Creación de un personaje muy especial que actúa como narrador y que no es el propio Rojas. Este personaje aparece en todos sus espectáculos como alter ego del creador y en el que se apoya para desarrollar el monólogo.
- Uso de un discurso elaborado y refinado. El autor busca la belleza y la distinción en algunos momentos para contraponer frente a la comedia más brusca. En algunas intervenciones habla de la “aristocracia en el lenguaje”.
- Intento de unir elementos de alta cultura con otro tipo de situaciones más populares y folklóricas. Normalmente estas tendencias suelen ir unidas a la clase social del personaje sobre el que al autor habla y es objeto de la burla.
- Imitaciones de los personajes. El texto está salpicado de momentos donde se imita de forma paródica a los personajes que intervienen en la historia.
- No hay música ni efectos. Cualquier sonido es realizado en directo por el propio Rojas, no solo en *Las Botas del Tío Manuel*, también en otras creaciones.
- Uso de expresiones populares o exabruptos. Según el autor “las groserías se usan en el momento indicado, no son gratis” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). En la mayoría de los casos se usan para cerrar un gag cómico.
- El contexto donde sucede la acción es Colombia. Aunque la historia es universal, para entender todo lo que propone el autor hay que conocer las particularidades de este país para disfrutarlo al ciento por ciento.
- Son monólogos escenificados de forma austera y limpia. No encontramos escenografías u otros elementos, solo el personaje narrador.
- La intención del autor es hacer comedia. Con sus creaciones Primo Rojas busca claramente situaciones cómicas para hacer reír y entretener a su público: “Colombia ya está suficientemente jodida como para que yo siga metiendo el dedo en la llaga” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022).

- **Los personajes**

Al ser el texto un monólogo con elementos de narración oral y *stand up* no aparecen personajes claramente diferenciados o interpretados por diversos actores. El único actor y narrador es el propio Primo Rojas que asume la presentación de los personajes que aparecen en la historia. Al contrario que el otro monólogo analizado en este trabajo, *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado, 2003), donde el actor interpreta a un solo personaje que evoluciona en escena con la historia que nos cuenta, en *Las Botas del Tío Manuel* es el propio autor y actor el que se representa a sí mismo, a su versión como narrador, e incluso a él mismo siendo niño, pero también al resto de personajes que van apareciendo.

Haremos un desglose de los personajes principales que aparecen a lo largo del relato interpretados por Rojas porque sería muy extenso intentar hablar de todos los que en algún momento imita o interpreta:

- El propio Primo Rojas. En la narración el autor se refiere a sí mismo como Primo Rojas e informa que el Tío Manuel fue su tío abuelo materno y que, precisamente por ello, la historia que nos va a contar es real.
- El narrador. Es el personaje principal que aparece en el texto, asume el rol de narrador y sirve de vehículo para la historia. Sería, como decía Esther Gimeno, “una versión sublimada y mejorada de si mismo” (Gimeno, E., comunicación personal, 21 de mayo de 2021), y podemos decir que es una *extensión* de la propia personalidad de Rojas con mucha naturaleza teatral. Podemos encontrar algunas similitudes entre el Narrador y Emcee, el maestro de ceremonias del musical *Cabaret* (Masteroff, Kander y Ebb, 1966)
- El Tío Manuel. Podemos entenderlo como el protagonista del texto y el personaje que mueve la historia. Es un personaje individuo que según el modelo del eneagrama podría corresponder a un eneatisimo nueve, pacificador.
- Las hijas del Tío Manuel. Sería las antagonistas ya que se posicionan en contra de su padre generando problemas y también en contra de su familia. No hay diferencia entre ellas, tampoco sabemos sus nombres ni cuantas son, por lo que entendemos que son un solo personaje tipo rol. Según el modelo del eneagrama correspondería a un eneatisimo tres, triunfador, entendido desde el ángulo negativo.

- El médico rural. Es el primer personaje que saca al Tío Manuel de su comodidad diaria planteándole que debe viajar a Bogotá. Es un personaje rol utilitario que representa a los médicos abnegados y entregados a su trabajo en condiciones complejas. En el modelo del eneagrama corresponderían a un eneatispo dos, ayudador.
- La familia de la ciudad. Englobamos a este grupo como un mismo personaje que asume el cuidado del Tío Manuel cuando sus hijas lo rechazan. Podríamos definirlo como un personaje tipo confidente, a veces alivio cómico, que representa a muchos grupos familiares humildes y semejantes a este en su entrega y colaboración con los demás. Igual que el médico rural serían un eneatispo dos, ayudador.
- Primo Rojas niño. Destacamos a este personaje que compone el grupo de la familia de la ciudad por ser un reflejo del propio autor, aunque su intervención es mínima.
- El médico de la clínica. De alguna forma es la personificación de la clase alta y bien formada, los *realmente aristócratas* según el autor, que se diferencia de esa otra clase alta más arribista e interesada. Es un personaje rol que actúa de contraste para el Tío Manuel y también para sus hijas, que en el eneagrama correspondería al eneatispo uno, reformador.
- Los policías. Aparecen para encontrar las botas y para ayudar a las *jóvenes madres* cuando aparece su inexperiencia. En un momento se dice: “La policía de antes realmente sí ayudaba a la gente” (68m26s), obviamente burlándose de la policía actual. Son personajes tipo utilitarios que corresponderían a un eneatispo seis, leal.
- El ñero. Cuando en Colombia alguien se refiere a un *ñero*, se habla normalmente de una persona de bajo estrato social, a un habitante de la calle, o a un marginado; aunque también se puede usar para denominar a alguien con pocas luces. El autor usa a este personaje sin nombre de varias formas para exponer el punto de vista de la clase popular. Es un personaje tipo, normalmente de alivio cómico, que no podríamos encajarlo en un solo eneatispo porque depende del uso que haga el autor de él tiene una u otra función.
- Otros personajes. A lo largo de la narración aparecen un sinnúmero de personajes de forma fugaz: la mujer del Tío Manuel, el vecino, el vendedor de zapatos, la enfermera, el guarda de seguridad, el sacerdote español, la monja, el gran empresario, el amigo de las hijas... y así muchos más que van formando el universo que nos presenta el autor.

Dijimos que el protagonista es el Tío Manuel, aunque en este caso también podemos presentarlo como el héroe de la historia. Es un héroe inesperado y popular, poco ortodoxo en su forma de proceder, que consigue congregarse alrededor de él a todos los demás gracias a sus acciones y buena voluntad. Cabe destacar que, finalmente, en el momento de morir y frente a la insistencia de sus hijas, refuerza esta posición heroica dejando una gran enseñanza en forma de moraleja de cuento y también como pensamiento crítico con sus últimas palabras y también la última frase de texto: “Las verdaderas botas las calza el corazón” (97m40s).

- **El contexto**

Toda la acción narrada sucede en Colombia a comienzos de los años setenta. En cambio, el narrador se sitúa en la actualidad haciendo un paralelismo indirecto constante entre la situación social de aquella época con la actual. De alguna forma, el autor nos explica entre líneas que el modelo social que vive Colombia hoy, con su estratificación, grandes diferencias y problemas, tiene su origen décadas atrás cuando se establece ese gran pecado de Colombia que es el arribismo; tal y como se expone en el prólogo del texto con el diálogo entre el sacerdote español y el gran empresario.

Como en muchas otras creaciones de Primo Rojas, el contexto social colombiano sirve de base y plataforma burlesca para construir sus relatos. Los personajes que aparecen y que parodia o imita, pertenecen a este universo que refleja al país de una forma paródica siempre con una intención crítica y de denuncia. Especialmente se plantean y se investigan las diferencias entre la clase alta y la clase baja. En el caso de *La Botas del Tío Manuel*, las hijas quieren pertenecer a esa clase alta, pero sin ser reconocidas como provenientes del campo; esta situación es el origen del conflicto principal del texto. Sobre esto Rojas dice: “Conozco gente que niega el barrio de Bogotá donde nacieron porque está en la zona sur. Otros se compran una alfombra persa para deslumbrar a sus amigos y están un año entero pasando hambre para pagarla” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). Creemos que este comentario ayuda bastante para aclarar la realidad social que el autor pretende plantear y criticar en su texto.

Las Botas del Tío Manuel se estrenó en el año 2002 después de ganar el Premio Distrital de Cultura en 2001. Este monólogo ha hecho gira nacional e internacional llegando a México, Venezuela y Estados Unidos. Desde su estreno se repone de forma regular en diferentes teatros y espacios de Bogotá u otras ciudades, normalmente con muy buena acogida. De todos los textos aquí analizados quizá sea este junto a *No te escupo la cara porque la vida lo hará mejor que yo*

(Carolina Mejía, 2012) los más representados. Ambos trabajos comparten la misma intención cómica desde su origen: los autores quieren hacer reír y no renuncian de la comedia. Por otro lado, también en ambos textos encontramos una fuerte presencia de personajes y temas o situaciones más populares que creemos acercan y facilitan la identificación del público con lo narrado.

Primo Rojas, en el contexto cultural y espectacular colombiano, podemos considerarlo un elemento híbrido, quizá podríamos decir también un *outsider*. No encaja en el campo teatral tradicional por su formato de monólogo cercano al *stand up comedy*, pero tampoco en el de *stand up* por su origen como *cuentero* o narrador popular usando elementos más teatrales. En Colombia existe un fuerte movimiento de cuentería popular que llega a presentarse al aire libre, en diferentes lugares y también en teatros. Cabe recordar lo que nos decía Gonzalo Valderrama otro monologuista: “El *stand up* en Colombia tiene menos de veinte años, los que empezamos salimos de los grupos de cuentería que surgieron en algunas universidades, después de nosotros se unió más gente que ya no era cuentero” (G. Valderrama, comunicación personal, 12 de septiembre de 2019). Dentro de ese grupo de monologuistas cuyo origen está en la cuentería podemos encajar a Primo Rojas.

Finalmente, apuntamos que en la pregunta sobre si este texto tiene relación con el conflicto o postconflicto en Colombia, la respuesta es cero en una escala de cero a diez. En palabras del autor: “Busco hacer cosas alejadas del conflicto, temas políticos y todo eso. Necesitamos olvidar un poco, necesitamos más alegría” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). Este dato, junto a las palabras de Rojas, también pensamos que aporta bastante luz sobre las intenciones del autor y como inserta su trabajo en el contexto social y político colombiano, donde directamente no crítica a la clase política pero sí denuncia la estratificación y usos sociales.

- **El autor**

Nació en Bogotá- Colombia 1959, actor, director y escritor de teatro, bogotano, refleja esta experiencia en su trabajo como comediante. Luego de tres años de estudio en la Escuela de Teatro del Distrito en Bogotá, ocurre entonces un hecho definitivo en la vida de Primo Rojas: su encuentro con el trabajo de Dario Fo. El Nobel de Literatura, 1997, realiza en 1984 una visita a Colombia, presentando varios de sus trabajos en el Teatro Colón de Bogotá.

Una feliz casualidad le permite a nuestro actor asistir a una de las presentaciones de Fo, lo que le causó un impacto semejante al de una epifanía o una revelación. Esta experiencia transformó por completo su visión de lo que era el teatro y, más importante aún, de lo que podía llegar a ser. Utilizando como único recurso su cuerpo y todos sus posibilidades expresivas, el actor y dramaturgo italiano realizaba sobre el escenario una muestra del más excelso arte teatral, cuyo fundamento eran ciertas creaciones medievales de origen popular, de una comicidad que resultaba sorprendente, festiva, y totalmente chocantes con la tradición clásica y sus refinamientos exquisitos.

A partir de este momento Primo Rojas vuelve la mirada hacia la riqueza del humor popular que, si bien se había utilizado muchas veces en el teatro colombiano, nunca se había empleado a fondo y sistemáticamente, hasta crear una atmósfera, un clima, un mundo estético, lo cual se convirtió desde entonces en el propósito de su trabajo.

La obra de Primo Rojas es un ejercicio de humor negro; su comprensión racional o intuitiva no resulta dolorosa sino divertida, vale la pena decir: liberadora. En su propuesta escénica toda vivencia puede ser transformada en humor, un humor con mucha sutileza, con declinaciones suaves, con curvas amables y giros virtuosos. Los elementos dramáticos utilizados en su trabajo, la degradación, la obscenidad, la crueldad, le sirven para romper todas las paredes taxonómicas, clasificatorias, disciplinarias, que en la parte académica separan los universos popular e intelectual.⁵⁴

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero ómico**

Las Botas del Tío Manuel es un monólogo cómico con elementos de *stand up comedy* y también de narración oral tradicional. La intención del autor al crear este texto era claramente cómica y según sus palabras: “Tenemos que reírnos en este país tan jodido” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022).

Incluso siendo un monólogo, podemos definirlo como una comedia de costumbres con muchos momentos de humor negro. Según García y Huerta (1992) estaríamos ante una comedia

⁵⁴ Biografía extraída la página web del autor: www.primorojas.com/bio.

cómica burlesca, que según el autor ni siquiera tiene un texto definido y donde la improvisación del actor durante su interpretación hace parte de una composición continua del texto.

Como monólogo ya comentamos que se encuentra en una zona mixta entre el monólogo teatral⁵⁵ y el *stand up*. Para Sanchis Sinisterra (2010) es un tipo de monologo donde el locutor interpela al público como audiencia real de un teatro. Si aplicamos el cuadro de diferencias entre el monologo teatral y el monólogo de stand up que propusimos obtendríamos el siguiente resultado:

Tabla 5

Comparación del tipo de monólogo en Las Botas del Tío Manuel

Monólogo teatral	Monólogo de <i>stand up</i>
Hay un personaje dramático – No solo uno	No aparece un personaje (a priori) – No
El personaje vive un conflicto(s) – No	Plantea una actitud frente al conflicto - No
Situación y lenguaje teatral en escena - Sí	Situación de narración oral escénica - Sí
Puede o no haber cuarta pared – No hay	Se rompe la cuarta pared - Sí
Puede haber varios receptores - No	El receptor principal es el público – Sí
El actor puede o no escribir el texto - Si	El cómico suele escribir sus textos - Sí
Posibilidad de diferentes formatos - No	El formato suele ser similar siempre - Sí
Herramientas actorales más integrales - Sí	Apoyo en el lenguaje y gestualidad - Sí
El público no siempre participa - Sí	Conexión continua con el público - No
Objetivos variados según temática – No	Objetivo principal es hacer reír - Sí

En este caso, vemos que *Las Botas del Tío Manuel* es un texto que cumple varias características de ambos formatos. Podríamos considerarlo un monólogo cómico teatral, pero también desde ciertos ángulos también sería un *stand up comedy* ya que cumple varias características de este formato. Desde nuestro punto de vista, y habiendo visto varios espectáculos de Primo Rojas, creemos que la puesta en escena se acerca más a un montaje teatral que a un formato de *stand up comedy*. Este aspecto no es habitual en el panorama escénico

⁵⁵ En el apartado 4.7.4.4, página 19, hablamos de este tipo de monólogos mixtos o híbridos.

colombiano donde hay una clara diferencia entre el comediante de *stand up* y el espectáculo teatral, esto remarca más la diferencia de Rojas respecto a otros creadores similares.

- **Estilo y tipo de comedia**

Cuando hablamos del estilo ya adelantamos algunos de los elementos cómicos que aparecen en este texto y en la producción de Rojas. En este caso el estilo cómico está muy ligado al creador y a sus gustos y forma de trabajar. Todos los monólogos que conocemos de Rojas tienen el mismo formato y las mismas intenciones apoyándose en elementos comunes y reconocibles para el público colombiano. Pasaremos a enumerarlos:

- El personaje del narrador. En todos sus trabajos Rojas usa el mismo personaje para narrar el relato que, en sí mismo desde su aparición, ya resulta cómico y llamativo. Ampliaremos más sobre él en el apartado referido al personaje cómico.
- Imitaciones. Cada personaje que aparece tiene su propia imitación paródica apoyada en elementos gestuales y de voz.
- Personajes reconocibles. No suelen ser personajes con nombre y apellido, suelen aparecer tipos sociales: el policía, el médico, la enfermera, etc.
- Expresiones vulgares. El autor usa de forma abundante palabras malsonantes y groserías, aunque siempre con un fondo e intención cómica para describir situaciones.
- Contraste entre lo vulgar y lo refinado. Por momentos en el texto encontramos partes y momentos muy elaborados con una dramaturgia refinada, pero, en otros, aparecen otras intervenciones más gruesas.
- Burla de las clases sociales. El gran objetivo de burla de Rojas son las diferencias sociales, el personaje por excelencia que representa el estrato bajo es el *ñero* y la clase alta suele aparecer representada por los amigos de las hijas del Tío Manuel.
- Gesticulación y expresiones exageradas. El narrador se mueve constantemente por la escena acompañado de expresiones, bailes y gesticulaciones a veces exageradas.

Estaríamos ante una comicidad de orden inferior, baja y con momentos groseros, aunque salpicada por intervenciones más alejadas de esta tendencia. El autor nos dijo lo siguiente: “Busco la belleza en lo que escribo, quiero que suene bonito. El público no tiene por qué saberlo,

pero sí lo siente, eso es importante. Lo que ocurre es que haciendo comedia resulta difícil mantener ese estilo y que funcione” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022).

Podemos asegurar que, hoy en día en Colombia, Primo Rojas es un creador único que ha conseguido contactar con el público y goza de mucho éxito. Su tipo de humor refleja de forma directa a la sociedad colombiana con sus miserias y venturas desde diferentes estratos y lugares, e igualmente tiene éxito en todos ellos. Su estilo cómico es crítico, descarnado y fino al tiempo, muy burlesco y popular; creemos que asume a figura de jugador y narrador que tanto le impactó al ver a Dario Fo. Quizá, de todos los autores analizados, Primo Rojas sea el que mejor ha llegado a conectar con el público en Colombia en los últimos veinte años.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Al no contar con un texto de referencia, basaremos este apartado en lo que hemos podido apreciar al ver la grabación de la puesta en escena de *Las Botas del Tío Manuel*.

- Título. El título hace referencia a un elemento que será clave en la historia y también sirve de metáfora para describir al personaje principal que nos presenta.
- Obstáculos. El gran obstáculo que coloca el autor no es un elemento o un personaje, es el arribismo social como fuerza inmaterial que el protagonista debe superar; otros obstáculos están referidos a la llegada del Tío Manuel a la ciudad, la actitud de las hijas o el encuentro de los zapatos.
- Tiempo y ritmo. El ritmo del texto lo marca el personaje del narrador, el propio autor, que va llevando la historia de una forma ágil y muy entretenida. Es un ritmo de lenguaje constante y rápido, cortado por diferentes momentos de movimiento, imitaciones o incluso bailes.
- Repetición. Hay varias secuencias en las que se repiten las estrategias o la forma de varias escenas buscando la comicidad: las visitas al médico, las explicaciones de los policías, o la búsqueda de zapatos.
- Escenificar el fracaso. Aunque al principio se nos presente al Tío Manuel como alguien alejado de la sociedad, el fracaso auténtico se ve reflejado en sus hijas que no asumen su estatus social.

- Fantoche de hilos. Siguiendo a Bergson (1986) en este caso, es el personaje del narrador el que en varias secuencias se mueve por todo el espacio escénico para describir una situación o escenificar un cambio de escena.
- La inversión. Encontramos dos tipos de inversiones: la del propio Tío Manuel que evoluciona hacia algo inesperado en la historia y se enfrenta todos, y también la del personaje narrador que asume una perspectiva burlona y con elemento femeninos siendo un hombre.
- Choque de contextos. La llegada del Tío Manuel a la ciudad es el choque en el que en gran parte se basa la historia, también la lucha entre los estratos sociales alto y bajo y las consecuencias que para la historia representa.
- Ironía dramática. La mayor ironía planteada es el hecho de que el Tío Manuel se haga popular y reconocido en la ciudad viniendo de un entorno rural tan alejado y diferente.
- Recursos auditivos. No hay grabaciones ni sonidos grabados; todos los sonidos, música o canciones que aparecen los interpreta el propio Rojas en su interpretación.
- Aprovechar el elemento cómico de carácter y de situación. En la situación *pez fuera del agua* que representa esta historia el elemento cómico del personaje del Tío Manuel choca con otros personajes y también con el nuevo entorno al que viaja.
- Utilizarlo todo, *milking*. Para este punto nos referimos a la puesta en escena de Rojas como autor y actor: estando solo en escena, sin elementos, sin cambio de vestuario, luces o apoyo de sonido, consigue crear a todos los personajes planteando y desarrollando la historia, apoyado solo en su presencia y actuación.
- Respuesta salvajemente inadecuada. El final de muchas intervenciones suele llevar un exabrupto asociado, un gesto o acción que remata la situación cómica.
- Defectos físicos y morales. Los defectos físicos se aprecian en las imitaciones y especialmente en las voces usadas o el lenguaje elegido para cada personaje. Los defectos morales se presentan de forma indirecta o descritos por el narrador, por ejemplo, en la actitud de las hijas frente a su realidad social.

- Situaciones insólitas. La mayor situación insólita del texto es el hecho de que encuentren el único calzado que le encaja al Tío Manuel en forma de unas botas olvidadas en un cuartel de la policía que habían pertenecido a un grupo paramilitar.
- Referencias a la realidad e identificación. Las referencias son continuas, especialmente a la ciudad de Bogotá y a la zona rural del departamento de Santander donde vive el Tío Manuel. Igualmente, ya dijimos que los estratos sociales y los personajes tipo presentados están extraídos del contexto colombiano.
- Remate. Cada gag y situación cómica tiene su remate propio, aunque creemos que el gran remate es el final del texto con la última frase que dice el Tío Manuel antes de morir; con esta frase se cierra el texto al mejor estilo de un cuento cuyas últimas palabras sirven de enseñanza a modo de moraleja.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Al no contar con un texto físico para consultar o poder revisar, este punto del análisis ha sido especialmente complicado. Hemos tenido que guiarnos por el video e intentar extraer los ejemplos posibles o directamente explicar la situación y momento en que se producen. Tengamos en cuenta que es un texto espectacular con una duración de una hora y cuarenta minutos donde el actor está continuamente hablando.

- Supuestos comunes en un contexto propio. Este texto está dirigido a un público colombiano que entiende e identifica las situaciones contadas por el autor. Cuando el autor habla del barrio Chicó como zona de clase alta, o del Sur de Bogotá como lugar donde vive la *chusma*, usado de forma paródica; el público reconoce esos tipos sociales en ese contexto y asume la broma.
- Tono irónico. El tono irónico suele aparecer cuando el autor habla de las hijas del Tío Manuel, de los *aristócratas* o de otros personajes que no son de clase baja o popular. La ironía se usa para burlarse de las clases altas o de figuras de autoridad como los policías, a todos ellos los presenta con su correspondiente imitación burlesca en la forma de hablar y expresarse. Como el momento donde el policía explica cómo poner un supositorio:

“Tranquilo socio, dijo el médico, que yo soy como las vagabundas, he tenido que coger mucho *pájaro* y en las más diversas circunstancias”. (34m21s)

- Doble sentido. De la misma forma que en el tono irónico, el doble sentido aparece reservado para las hijas del Tío Manuel o personajes de estrato alto. Los personajes más populares se expresan de forma directa y sin ambages: “La chusma es grosera porque no tienen nada que perder” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). Así cuando preguntan a las hijas o estas hablan con ciudadanos aparecen los dobles sentidos:

“¿Y tu padre que hace? Mi padre es ca, ca... ga, ga... caga... ganadero, tiene fincas”. (11m.40s)

- Multiplicar referentes. El autor usa este recurso de varias formas y le gusta decorar las frases con referencias a veces muy alejadas:

“Vas a utilizar este bastón inglés con empuñadura de plata, exactamente igual al que usaba Sir Winston Churchill cuando se dirigía al Palacio de Buckingham”. (49m15s)

- Expresiones exuberantes. En las descripciones de lugares y personas suele aparecer este recurso de forma abundante dada la afición declarada del autor a un tipo de textos muy barrocos y a veces recargados:

“El Restrepo era un barrio que quedaba al sur de la ciudad, cuyos fundadores antioqueños, con la desbordada imaginación que es característica de nuestros hermanos y amigos paisas, habían denominado como: la capital mundial del calzado”. (61m09s)

- Repeticiones. Las repeticiones aparecen unidas a las enumeraciones y a las descripciones:

“Tuvieron que contratar un camión para llevar los trescientos cincuenta ramos de flores que entre enfermeros y enfermeras, médicos y médicas, pacientes y pacientes, limpiadores y limpiadoras, señores y señoras de seguridad, cocineros y cocineras, administrativos, parqueadores y parqueadoras, auxiliares y demás gentes de la clínica... le habían regalado”. (89m10s)

“En la ciudad conocieron a hombres ciudadanos y elegantes, que a su vez eran hijos de otros hombres ciudadanos y elegantes”. (8m50s)

- Juegos de palabras. Aparecen vinculados a descripciones de situaciones divertidas, normalmente usados por la voz del narrador y menos por los personajes:

“Le metió la cánula y el Tío Manuel se reía y se quejaba, se quejaba y se reía... puta vida”. (36m10s)

- Comparaciones. Igual que los juegos de palabras, las comparaciones aparecen para ilustrar y describir situaciones, a veces casi imágenes cómicas:

“Se creían aristócratas, esa gente que para poder comer necesita organizar un circo alrededor de su mesa porque si no, no pueden tragar los alimentos”. (16m 32s)

“Las patas se le habían convertido, hágase cuenta, en las patas de Godzilla”. (52m45s)

- Imágenes mentales cómicas. El relato de Rojas está salpicado de momentos que se apoyan en este recurso, al ser la voz del narrador el principal vehículo de la historia debe mantener la tensión cómica de forma continua. No obstante, en algunos momentos algún personaje también crea momentos similares como la descripción del policía para poner un supositorio:

“Volteamos al joven paciente hacia abajo, usted puede observar joven madre esos promontorios anatómicos que se conocen como los glúteos y que están divididos por una pequeña hondonada o ranura que, si usted la sigue desde el coxis hasta abajo, se va a tropezar con un pequeño orificio rodeado de una aureola morenil más conocido como esfínter o ano. Ahí es”. (72m10s)

- Coloquialismos e idiolectos. Son muy numerosos, especialmente cuando Rojas imita al Tío Manuel que es un hombre de campo con su propia forma de expresarse, pero también son abundantes las referencias a la clase popular donde también aparecen expresiones curiosas:

“Este vergajo, que no quiere orinar”. (31m10s)

“Será que ahora nos entra un *lingüita* de leche”. (57m20s)

“Aquello era como botas de Tribilín⁵⁶”. (74m 02s)

- Respuesta salvajemente inadecuada. Aunque es un recurso no lingüístico, lo traemos aquí aplicado en algunos finales de intervención donde se incluye un exabrupto o una burla:

“Mi mamá dijo: vamos a hacer lo siguiente... ¡vayan y coman mierda hijueputas!” (59m16s)

- Imitaciones. Aunque no hemos incluido este recurso en el listado del trabajo, creemos que es importante apuntarlo para este análisis ya que un buen porcentaje de los momentos cómicos del texto aparecen gracias a las imitaciones y caracterizaciones verbales que Rojas realiza de los diferentes personajes: modula la voz, hace sonidos,

⁵⁶ Tribilín es el nombre que en algunos países latinoamericanos recibe Goofy, el personaje de Disney, que suele llevar unos grandes zapatones.

cambia el tono, etc. Muchos de los ejemplos anteriormente citados también entrarían dentro de esta categoría ya que se presentan en la voz de algún personaje.

- **El personaje cómico**

Primo Rojas, al crear e interpretar este monólogo, incluye varios personajes que aparecen en diferentes momentos. Ya hicimos una relación en el aparteado anterior sobre los personajes que más presencia tienen en el texto y que son interpretados por Rojas, ahora hablaremos de los que consideramos que mantienen más carga cómica. Partimos de la base de que todos los personajes son presentados de una forma más o menos graciosa o ridícula a través de la parodia o imitación que Rojas hace de ellos; sin embargo, creemos que especialmente podemos incluir a uno de los personajes como personaje cómico dada su presencia y aporte en escena: el propio Narrador.

El Narrador es el personaje sobre el que se apoya el monólogo y conduce todo el relato. No tiene nombre ni es retratado de una forma específica, el narrador es *el propio* Rojas contando la historia. Como muchos monólogos de *stand up*, en este caso encontramos a un personaje incorporado por el autor que sirve de mecanismo y vehículo dramático para relatar el texto. Como ya nos dijo la monologuista Esther Gimeno, este personaje *representa* al autor sobre el escenario y le ayuda a transmitir su mensaje, mantiene muchas características personales del autor e incorpora otras más teatrales que hacen más atractiva su presencia escénica. Podemos asemejarlo a la figura del narrador omnisciente usada en literatura en prosa. En *Las Botas del Tío Manuel*, el Narrador presenta los mismos elementos diferenciales que Rojas aporta a este personaje en sus creaciones:

- No juzga ni explica demasiado. El Narrador presenta el relato desde un punto de vista muy objetivo, no se involucra demasiado y su función es mayormente descriptiva.
- Está por encima del bien y del mal. Este personaje maneja la información del relato de forma casi exclusiva y se lo sabe todo, nada de lo que plantea le afecta
- Dice pertenecer a la aristocracia. Jugando con las diferencias sociales, este personaje suele decir que pertenece a la aristocracia distanciándose de lo relatado, incluso en algunos momentos incluye al público en dicho grupo social.

- Maneja a los diferentes personajes como títeres. En algunos momentos parece que tiene un gran *baúl de personajes* tipo que va usando a su capricho y según las necesidades de la historia.
- Presenta cierta ambigüedad sexual. Sin ser un personaje abiertamente *queer*, sí juega con esa ambigüedad sexual al hablar de sus gustos por hombres y mujeres. De forma indirecta se ofrece una visión no conflictiva de la diversidad sexual, ni problematizadora, y en un contexto cómico, lo que favorece que el público acepte tal personaje.
- Usa falda. En todas sus creaciones, Rojas suele aparecer vestido con falda. El autor nos dice sobre este punto: “La falda me da mayor posibilidad de movimientos para jugar en la escena y también permite hacer comentarios sin hablar” (Rojas, P., comentario personal, 12 de septiembre de 2022). En todo su movimiento por la escena el vuelo de la falda y diversos juegos con ella está presente de forma continua. Creemos que este aspecto una defensa implícita y al tiempo explícita de la diversidad sexual: implícita porque no se refiere verbalmente, y explícita porque se muestra en imágenes.
- Es burlón y descarado. A esto nos referíamos cuando lo comparamos con el personaje Emcee de *Cabaret* (Masteroff, Kander y Ebb, 1966), su capacidad de improvisación, espontaneidad y conexión con el público lo hace muy atractivo y necesario.

A este personaje no podríamos clasificarlo como héroe ni como antihéroe cómico ya que no conocemos gran parte de su historia, su participación es parcial en lo relatado y tampoco cumple con todas las características necesarias para que encaje en uno de los dos grupos. No obstante, nos atrevemos a decir que pudiera estar *más cerca* del héroe cómico que del antihéroe, sobre todo por su participación y el empuje que da a lo relatado.

Por otro lado, el Narrador no cumple totalmente con todas las cualidades del personaje cómico dadas por Vorhaus (2017) y Gené (2015): tiene una gran perspectiva cómica y en ello se basa gran parte de su estilo; no presenta defectos visibles ya que su actitud es casi divina sobre lo relatado; tampoco es vulnerable a lo que cuenta porque se mantiene al margen sin tomar partido; a veces sí tiene algún comportamiento y comentario humano hacia los personajes y situaciones que representa, esto lo acerca al público; no es un fracasado, al contrario, se sitúa en

un lugar por encima del público y de los personajes que usa; y finalmente, sí es muy exagerado al momento de realizar acciones, imitar o describir alguna situación.

5.9 *Vaselina* (2013), de M. Márquez

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *Vaselina*
- Autora: Martha Márquez
- Número de personajes: más de diez
- Año de estreno: 2015
- El texto se ha publicado: no
- Compañía que estrenó la obra: Martha Márquez
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minuto
- Funciones realizadas: menos de 10 funciones
- La autora es director de la puesta en escena: sí
- La autora interviene como actor: no
- El texto ha ganado algún premio: sí⁵⁷
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: no
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: no
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (0 a 10): 0

Estos datos fueron proporcionados por la autora, Martha Márquez. Para realizar el análisis tomaremos como referencia una copia digital del texto facilitado por la ella.

- **El tema**

Vaselina presenta la historia del Señor Quintero que a lo largo de la trama pasará por diferentes situaciones y encuentros mientras busca cómo salir de un momento complicado en su

⁵⁷ Premio Fanny Mikey de Comedia 2013.

vida: su pareja está con otro, tiene problemas económicos y además el médico le dice que deben amputarle un pie.

Todo el texto gira alrededor del Señor Quintero como personaje principal. En su periplo se encuentra con otros personajes que poco a poco le cierran las puertas a una posible solución clara a sus problemas; solamente el Señor Atenas, a través de Maicol, le ofrece una posible solución económica. No hay un incidente desencadenante definido, el texto comienza con el personaje ya instalado en una posición problemática sentimental y económicamente. El conflicto del Señor Quintero es con su entorno, es un conflicto con el mundo en el que vive y que le va cerrando puertas y le obliga a tomar una decisión final controvertida. No obstante, aunque el Señor Quintero asume la prueba con el Señor Tokio, su recompensa no le evita tener que perder un pie. Este pie bien podría ser el símbolo de la pérdida de un elemento de mayor calado interior, como decía Sala (1987): “el defecto físico suele corresponder a una falta moral” (p. 62).

La vaselina, como producto, aparece varias veces a lo largo del texto y se hace referencia a sus propiedades lubricantes. Creemos que posiblemente esta metáfora es la que plantea la autora como telón de fondo en la obra, referida a cómo afrontar ciertas situaciones vitales. Resumiendo la idea general del texto, podría ser algo así: frente a trances que no podemos evitar, siempre es mejor usar vaselina para enfrentarlo y asumirlo. De esta forma, podríamos definir el tema desde la resignación del personaje del Señor Quintero frente a su vida; aunque haya una búsqueda de soluciones y también de identidad propia por su parte, no puede escapar a las consecuencias de sus actos y deberá asumir un castigo. Y, aunque la autora en el epílogo escribe “hasta este punto se puede hablar de un final absolutamente feliz” (Escena 12), entendemos que la realidad que la historia plantea es totalmente contraria a lo escrito. El Señor Quintero asume su realidad de una forma sumisa y resignada porque quizá podría haber sido peor el resultado.

- **La estructura**

La estructura del texto es compleja y presenta diferentes niveles. El texto está compuesto en total por trece escenas: un prólogo, once escenas numeradas y un epílogo. Los títulos de cada escena son:

- *Prólogo de uso libre*
- *No.1 Vaselina pura*
- *No.2 En la casa de ella, por siempre ella*
- *No.3 Imagine all the people with vaselina*

- *No.4 La misma suerte de la oreja*
- *No.5 Vaselina con ají*
- *No.6 En la oficina de humo*
- *No.7 Raspando la olla*
- *No.8 Un millón por una hora*
- *No.9 May the force be with you*
- *No.10 En el cuarto de un motel con Tokio*
- *No.11 Vaselina con mentol*
- *Epílogo de uso libre*

Las escenas 1 y 13, prólogo y epílogo, están escritas en tercera persona donde entendemos que posiblemente sea la autora la que da esa información refiriéndose a los personajes de la obra. Las escenas pares en la numeración general: 2, 4, 6, 8, 10 y 12 e impares en la numeración de escenas que presenta el texto: 1, 3, 5, 7, 9 y 11; son monólogos del Señor Quintero. Finalmente, excepto las escenas 1 y 13, que son el prólogo y epílogo, el resto de escenas impares de la numeración general, 3, 5, 7, 9 y 11, y pares en la numeración de escenas del texto, 2, 4, 6, 8 y 10, son diálogos donde siempre está presente el Señor Quintero junto a otros personajes.

El texto está compuesto por una alternancia de escenas monologadas frente a otras dialogadas donde el Señor Quintero es el protagonista. Esta mezcla genera un ritmo constante al texto convirtiéndolo en una relación casi simétrica, cabe apuntar que hay seis monólogos y cinco diálogos alternados. En la relación de escenas incluimos el prólogo y el epílogo como escenas válidas ya que aportan información de la trama. Además, en el momento en que este texto se representó, también participaron en la puesta en escena mediante una superposición en pantalla al estilo del comienzo de las películas de *Star Wars* al comienzo y final de la representación.

Es complejo intentar dividir este texto en tres partes. El primer acto es la entrada del Señor Quintero que llega hasta la escena siete: *No.6 En la oficina de humo*. Hasta aquí la autora nos presenta al personaje y culminan sus tres desgracias: pierde a su pareja, le comunican que puede perder un pie y pierde el trabajo. El segundo acto serían las escenas ocho, nueve, diez y once donde se presentan las posibles soluciones a la situación del personaje principal, aunque no se resuelven directamente. En este caso, en el monólogo de la escena ocho, al contrario que

los demás, el Señor Quintero mantiene una conversación telefónica y existen acotaciones que en los otros monólogos no aparecen; por lo que pensamos que esta escena es una especie de transición hacia la segunda parte del texto. Finalmente, el tercer acto sería muy corto y rápido, compuesto por las escenas doce y trece que son el último monólogo titulado *Vaselina con mentol*, y el epílogo. En este tercer acto los problemas del Señor Quintero se resuelven casi de forma automática, aunque quede de fondo un rastro de cierta resignación. La autora acaba el epílogo dirigiéndose al público así:

Señor espectador: Al salir de la sala le entregaremos una dosis personal de vaselina, ya sabe de cuántas formas puede usarla. “Que la vaselina te acompañe”
Oscuro no. Estrellas. (Escena 13)

Después del epílogo nos encontramos con una nota final que subraya lo anteriormente dicho y donde la autora se dirige, ya no al público, sino a la posible producción de la puesta en escena:

Nota de exigencia hecha por el autor: Se debe entregar al espectador un pequeño potecito de vaselina al terminar la función. El tamaño y la presentación dependerán de “lo que la producción permita”. (Nota final escena 13)

La estructura narrativa de *Vaselina* encaja en el Triángulo de McKee (2002) en una posición cercana al diseño clásico en arquitraba: el texto propone un personaje principal que empuja la acción y sobre el que recaen las acciones y consecuencias de la trama.

La acción se desarrolla en diferentes espacios. En las escenas de monólogo no se especifica un lugar o espacio; exceptuando la escena ocho donde podemos intuir que el Señor Quintero está en su casa, aunque no se dice directamente. En cambio, en las escenas dialogadas sí aparecen explicitados tipos de espacios dramáticos donde se plantea el texto sin especificar demasiado sus características: la casa de Lili, escena 3; un consultorio médico, escena 5; una oficina, escena 7; un apartamento acomodado, escena 9; el cuarto de un motel, escena 11. No hay indicaciones que informen sobre un lugar, país o ciudad donde sucede la acción.

Temporalmente, *Vaselina* organiza su tiempo dramático intercalando los momentos de las escenas de monólogo con las escenas de diálogo. Todos los monólogos, exceptuando el ya comentado de la escena ocho, están planteados como reflexiones del Señor Quintero a posteriori de la acción que se plantea en los diálogos. De esta forma, entendemos que las escenas dialogadas son recuerdos o flash backs del Señor Quintero presentados desde las reflexiones que hace en los monólogos. Esta forma de presentar la temporalidad de la acción podemos reconocerla como

un racconto; es decir: el texto retrocede en el tiempo para narrar los hechos, saltando entre los diferentes monólogos y diálogos, hasta llegar al presente intercalado que plantea la autora en los monólogos y especialmente en las dos últimas escenas.

En el texto abundan las acotaciones directas o explícitas donde la autora indica claramente las acciones que realizan los personajes:

El señor Quintero se quita la oreja, se la enseña al doctor Andrade y se la vuelve a poner. Luego se descubre el pie. (Escena 5)

En estas acotaciones explícitas también podemos encontrar momentos donde la acotación tiene una función más poética sin ser una indicación directa para la puesta en escena:

Semi vestido o semi desnudo que es casi lo mismo. Ahora se evalúan entre los tres, con miradas y con los poros, porque por ahí también se mira. (Escena 3)

Según García Barrientos (2014), podemos considerar como acotaciones diegéticas la información que la autora da en el prólogo y el epílogo, aunque en la puesta en escena de la obra sí tuvieron una función dramática definida y aparecieron directamente frente al público. Para Alonso de Santos (1999), el prólogo y el epílogo serían didascalias ya que podemos considerarlo indicaciones informativas, aunque no estén al margen del argumento de la obra.

Pero lo más poderoso de esta situación es que el significado de vaselina cambiará para usted radicalmente y de por vida. No habrá vuelta atrás. Si usted no desea cambiar esa parte de su vida, ese conocimiento de su vida, es mejor que no continúe, ni aquí, ni en la butaca. (Escena 1, prólogo)

El traje de Giorgio Armani alguien, no se sabe quién, pero seguro que alguien, se lo robó en el hospital. El Señor Quintero consigue salir de la clínica con la pierna que le quitaron para poder enterrarla. Un día visita el hogar de perros de Lili y decide volverse voluntario de la fundación. (Escena 13, epílogo)

Cualquiera de las dos opciones sería válida, dependiendo de la interpretación del lector o de las intenciones que tenga un director frente a una posible puesta en escena. Un dato que podríamos tener en cuenta para clasificar estos textos, prólogo y epílogo, es que formalmente no aparecen escritos en cursiva sino como un diálogo; de esta forma, podríamos interpretar que estas dos escenas son la parte del texto donde la autora le habla directamente al lector de una forma más narrativa y con una función metadramática. Y ya dijimos anteriormente que en la nota final del texto titulada Nota de exigencia hecha por el autor, la autora de nuevo usa un recurso parecido para dirigirse directamente a una posible producción de la obra de una forma irónica.

Al tratar los tipos de diálogo en *Vaselina*, encontramos dos grandes grupos: las escenas de monólogos en primera persona, entendidos como diálogos del personaje con alguien no presente en escena; y las escenas del Señor Quintero con otros personajes.

En las escenas donde aparecen los monólogos del Señor Quintero encontramos dos tipos según la clasificación de Sanchis Sinisterra (2010):

- El locutor interpela al público, como audiencia indeterminada. Aparece en las escenas 2, 4, 6, 10 y 12, donde el Señor Quintero suele reflexionar sobre su situación pasada dirigiéndose a un público indefinido:

En momentos de crisis me parecía tener todo el tiempo del mundo para pensar estupideces y odiarlos a todos, sobre todo odiarlos a todos y preguntarme que es la vida y no llegar a nada siempre. Yo, un hombre soñador, un hombre de las estrellas. (Escena 6)

- El locutor interpela a otro sujeto, ausente de escena, en la extraescena remota. Este tipo de monólogo lo encontramos en la escena 8, donde el Señor Quintero habla por teléfono con cuatro personas diferentes:

SEÑOR QUINTERO- Ruby, hola. Si, con el señor Quintero. Yo bien sí. No todavía no he encontrado trabajo. Como me dijiste el otro día que estaban necesitando un cargador allá en la bodega de tu papá pensé si todavía...

(...)

SEÑOR QUINTERO- Hola mamá. Bien, muy bien. No, todavía buscando. Y voy para siete meses así... No eso en cualquier momento revienta no se preocupe mamá.

(...)

SEÑOR QUINTERO- Quiubo Maicol. ¿Como vas? No pues para que te digo mentiras, estoy en la inmundia. Cada día he agotado cada posibilidad, ya las neuronas no me dan para más. (Escena 8)

Otros tipos de diálogo aparecen en las escenas del Señor Quintero con el resto de personajes en forma de coloquio y donde normalmente aparecen más de dos personajes, aunque hay momentos donde el Señor Quintero habla con un solo personaje como las escenas con el Doctor Andrade o el Señor Atenas. En estas escenas según Bobes (1997) encontramos básicamente dos tipos de diálogo:

- Diálogos de inversión cómica:

DOCTOR ANDRADE- ¿Y cómo le ha ido sin la oreja? Veo que tiene una nueva. No se ha vuelto a poner topitos.

SEÑOR QUINTERO- Me parecía sexy pero nunca pensé que iba a perder la oreja por ponerme un topito. Me mandé a hacer una, se pone y se quita fácil y ni se nota. (Escena 5)

- Diálogos esticomíticos:

SEÑOR ATENAS- ¿Cómo estás?

SEÑOR QUINTERO- Bien.

SEÑOR ATENAS- ¿Un trago?

SEÑOR QUINTERO- Si gracias.

SEÑOR ATENAS- Te noto nervioso.

SEÑOR QUINTERO- No... yo no estoy nervioso.

SEÑOR ATENAS- Me da la impresión.

SEÑOR QUINTERO- No, pero yo no estoy nervioso. O bueno, un poquito.

SEÑOR ATENAS- ¿Es tu primera vez?

SEÑOR QUINTERO- Con un hombre... sí. (Escena 11)

Retomando el caso especial del prólogo y el epílogo, y siguiendo lo comentado anteriormente, podemos considerar estas dos escenas como un diálogo entre un personaje sin identificar, que puede ser una especie de narrador omnisciente, y el público escrito en forma de monólogo y en tercera persona. Para García Barrientos (2014), los diálogos de estas dos escenas cumplirían una función metadramática y poética ya que nos hablan de la obra misma y de cómo se ha construido.

- **El estilo**

Vaselina es un texto básicamente realista con algunos momentos donde asume rasgos del *gestus* brechtiano en la caracterización del personaje, especialmente en los monólogos donde el Señor Quintero le habla directamente a la audiencia. Igualmente, la autora no sigue las normas del teatro estrictamente realista en cuanto a la linealidad de la historia, la composición del texto se organiza en diferentes secuencias o escenas no correlativas. Esta forma de componer la estructura del texto se asemeja a otras obras de la autora como *Blanco totalmente blanco* (2007), *El dictador de Copenhague* (2010), o *El bastardo Soler* (2015). Podríamos entender que este tipo de estructuras dramáticas definen a la autora en su forma de construir el texto y plantear la historia.

Vaselina, y otros textos de la autora se caracterizan por contener rasgos autobiográficos en su trama. En conversación con la autora, comentó que normalmente sus textos surgían de preocupaciones o situaciones vividas por ella en algún momento:

Quando me piden textos para empresas o encargos no, pero casi siempre lo que escribo sale de cosas que me han pasado. Por ejemplo: la idea de *Vaselina* salió de un momento de mi vida en el que prácticamente estaba como el Señor Quintero: sin un peso y con problemas de pareja. Entonces apareció alguien que me hizo una oferta de trabajo para ganar un millón de pesos. (Márquez M., comunicación personal, 10 de julio de 2022).

David Rush (2005), decía que uno de los elementos para clasificar el estilo de un autor es “the concerns of the author” (p. 184). Para el caso de la autora, podemos considerar que el reflejo de su vida en sus textos aparece como una de las características que definen su estilo.

Igual que otros textos de la autora, nos encontramos con una gran cantidad de personajes en la historia entre los que destaca uno de ellos, en el caso de *Vaselina* este personaje principal es el Señor Quintero. Toda la historia gira alrededor del Señor Quintero, igual que en *El bastardo Soler* (2015) la trama está organizada sobre Rubén Soler; o en *El dictador de Copenhague* (2010) es el propio Dictador el que destaca frente a otros personajes. De esta forma, y salvando las distancias, podemos encontrar similitudes de estos textos con *Edmond* de David Mamet (1982) donde el personaje principal va pasando por diferentes momentos hasta llegar al final de una forma un tanto resignada por su situación vital. En el caso del Señor Quintero los motivos y la evolución del personaje son diferentes al *Edmond* de Mamet, aunque el planteamiento general de la propuesta es muy similar. Más adelante hablaremos del género de esta obra, pero podemos adelantar que *Vaselina*, igual que otras obras de la autora, se acerca a la tragicomedia frente a la opción de la comedia clásica.

Revisando estos elementos podemos llegar a elaborar un pequeño listado que defina el estilo de Martha Márquez como autora y concretamente como autora de *Vaselina*:

- Saltos temporales y espaciales.
- Temáticas autobiográficas.
- Estructura en escenas o secuencias.
- Acotaciones poéticas o dirigidas al lector.
- Mezcla de diálogos y monólogos.
- Varios personajes donde destaca uno principal.
- Tendencia a la tragicomedia.

Estas características serán las que definen el estilo de *Vaselina* y, conociendo otros textos de la autora que sirven de comparación, por extensión también podemos definir el estilo de la autora que, según Garrido (2015), puede marcar “la huella personal del creador”.

- **Los personajes**

Los personajes de *Vaselina* son doce: Señor Quintero, Lili, Señor Velásquez, Doctor Andrade, Doctora Torres, Doctor Gutiérrez, Compañera de Trabajo, Ahijado de Humo, Lucy,

Maicol, Señor Atenas y Señor Tokio. El personaje principal y sobre el que gravita toda la acción es el Señor Quintero y sería el protagonista de la historia, no hay un personaje que asuma la función de antagonista. El resto de los personajes podemos considerarlos como secundarios y cada uno de ellos aparece solamente en una escena acompañando al Señor Quintero organizados así:

- Escena 3: Lili y Señor Velásquez.
- Escena 5: Doctor Andrade, Doctora Torres y Doctor Gutiérrez.
- Escena 7: Compañera de Trabajo y Ahijado de Humo.
- Escena 9: Lucy y Maicol.
- Escena 11: Señor Atenas y Señor Tokio.

Los modelos de estos once personajes secundarios oscilan entre el rol y el individuo, aunque creemos que sería difícil ajustar al cien por cien cada uno de ellos en alguna de estas categorías. Podemos clasificar como roles a la Compañera de Trabajo, al Ahijado de Humo, a Señor Atenas y a Señor Tokio porque definen a un tipo social reconocible. La Compañera de Trabajo y el Ahijado de Humo presentan tipos asociados al ambiente laboral, mientras que con el Señor Atenas y el Señor Tokio la autora se refiere a unos tipos sociales cercanos a ciertos ambientes más sórdidos o de bajos fondos. Por otro lado, tenemos a Lili, al Señor Velásquez, al Doctor Andrade, a la Doctora Torres, al Doctor Gutiérrez, a Lucy y a Maicol que asumen un modelo de personaje tipo individuo con sus propias características de personalidad, incluso con su propio nombre. No obstante, nos atrevemos a decir que en el caso de los tres Doctores también podríamos considerarlos roles, ya que los tres representan a un único grupo social bien diferenciado que además mantiene una posición similar y actúan de la misma forma.

Clasificaremos a todos los personajes según su función siguiendo la propuesta que da David Rush (2005):

- Señor Quintero: protagonista.
- Lili: confidente.
- Señor Velásquez: contraste.
- Doctor Andrade: utilitario.
- Doctora Torres: utilitario.
- Doctor Gutiérrez: utilitario.
- Compañera de Trabajo: confidente.

- Ahijado de Humo: utilitario.
- Lucy: alivio cómico.
- Maicol: confidente.
- Señor Atenas: utilitario.
- Señor Tokio: razonador.

Prácticamente todos estos personajes secundarios cumplen una función entre utilitaria y confidente en la historia: el señor Quintero los encuentra y le van dando información hasta que llega a su desenlace final. De alguna forma, estos personajes son como pruebas que nuestro protagonista debe pasar hasta llegar a su destino. Hay tres personajes que en parte cumplen una función diferente: Lucy como alivio cómico en la escena nueve, el Señor Velásquez que aparece como contraste al Señor Quintero siendo la nueva pareja de Lili, de hecho, su nombre también comienza por “Señor”; y el Señor Tokio que de alguna forma es un reflejo de algunas ideas del Señor Quintero aunque desarrolladas de otra forma.

Volviendo al Señor Quintero como protagonista de la obra, dentro del eneagrama sería un eneatispo nueve pacificador, con rasgos del eneatispo seis leal. No podríamos darle al Señor Quintero la categoría de héroe tradicional dramático, se acercaría más a la definición de héroe colombiano que dan Arango y Uribe (2011) cuando dicen sobre esta categoría que “el dinero es, en todos los casos, la limitante principal entre el héroe y su meta” (p. 11). No obstante, encontramos que la actitud del Señor Quintero es pasiva frente a las situaciones y personajes que debe afrontar, por lo que no se cumpliría una de las condiciones que dan Arango y Uribe sobre la “terquedad y la fe” (p. 11) que empuja al *héroe* colombiano para conseguir su objetivo. Por lo tanto, creemos que para el Señor Quintero encaja mucho mejor la categoría de antihéroe. Más adelante, en el apartado sobre el personaje cómico, ahondaremos más en esta clasificación.

- **El contexto**

La autora no da ningún dato directo que pueda situar la historia en un país o ciudad concreta. Sí reconocemos que puede estar ambientada en Colombia por los giros y usos de varias expresiones por parte de algunos personajes como “me entra una plata”, “quiubo”, o “me pego la voladita”:

SEÑOR QUINTERO-No prima yo estoy bien, solo es que la otra semana me entra una plata y necesito algo súper urgente, pero no... (...) Quiubo Maicol. ¿Como vas? (...) Estos días me pego la voladita y voy a verla. (Escena 8)

Cuando preguntamos a la autora si este texto tenía alguna relación con el conflicto o postconflicto en Colombia su contestación fue de cero sobre diez, lo cual en principio coloca el contexto político del país en la obra muy alejado de las intenciones de la autora. No obstante, sí encontramos un reflejo del contexto social colombiano en la obra cuando se habla de situaciones laborales, de la moneda que se maneja, o de la vida en los moteles.

Aunque la historia se ambienta en Colombia en su entorno general, si tenemos en cuenta lo que decía Van Dijk (2001) sobre el contexto: “algo que construyen los participantes como representación mental” (p. 72) y que en muchos casos depende de la mirada de cada individuo; y también tenemos en cuenta los comentarios de la autora sobre su producción y la forma que tiene de llegar a sus textos, podemos entender que una gran parte del contexto de *Vaselina* lo crea la autora basándose en sus experiencias y preocupaciones vitales.

Este texto ganó el Premio Fanny Mikey⁵⁸ de Comedia del año 2013, compartido con la obra *Granujas*, de Santiago Merchant⁵⁹. El premio consistía en una cantidad de dinero y la producción de la obra por parte de la Fundación Teatro Nacional, que también era la entidad convocante del premio. Pasado el tiempo, no se cumplió este compromiso totalmente y solo se produjo la obra *Granujas* en el Teatro de la Castellana. *Vaselina* se puso en escena dos años más tarde, en el segundo semestre de 2015, en la Casa del Teatro Nacional producida y dirigida por la propia autora. En palabras de Márquez: “Nunca me llamaron ni me dijeron nada, supongo que hubo algún interés desconocido de fondo para elegir a *Granujas* y no a *Vaselina*. No lo sé.” (Márquez M., comunicación personal, 10 de julio de 2022). No tenemos constancia de que este premio se haya convocado en más ocasiones que esta que estamos tratando en el año 2013.

Sobre este tema es necesario destacar que *Vaselina* es el único texto de los seleccionados en este trabajo que ha ganado un premio a su dramaturgia directamente relacionado con la comedia. Al mismo tiempo, y también de todos los textos seleccionados, es la obra que menos representaciones ha realizado desde su estreno en 2015. Nos resulta un tanto chocante que, siendo un texto premiado y brillantemente escrito, finalmente haya sido el que menos repercusión pública haya tenido en los escenarios colombianos.

⁵⁸ Fanny Mikey (1930-2008) fue una actriz y emprendedora cultural argentina que se asentó en Colombia en los años cincuenta y creó en 1978 la Fundación Teatro Nacional que cuenta con tres sedes en Bogotá. En 1985 fundó el Festival Iberoamericano de Teatro que tuvo repercusión mundial y se replicó en diversos países. Su figura como impulsora y dinamizadora del teatro en Colombia y en Latinoamérica es fundamental en el siglo XX y comienzos del siglo XXI.

⁵⁹ En este trabajo incluimos el análisis del texto *Discretas Bestialidades* (2018), de Santiago Merchant.

- **La autora**

Martha Isabel Márquez Quintero, nació en Cali, Colombia. Actriz, Escritora, Directora, Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle, además Publicista y con un Máster en Psicoanálisis de la Universidad de León (España). Ha escrito y dirigido sus obras, la mayoría publicadas. Algunos títulos son: *El Lisiado Feliz* (2002); *Comedia para un Hombre y una Mujer* (2005); *Blanco Totalmente Blanco* (Premio Jorge Isaacs 2007, Beca de Creación Teatral Alcaldía de Cali 2018); *A mi medida* (Mención Certamen Rafael Guerrero, España 2008); *Mr. Splut* (Premio Patios del Recreo en Iberoamérica, Argentina 2009); *El Dictador de Copenhague* (Premio Nacional de Dramaturgia 2010, Beca Coproducción Festival Internacional de Arte de Cali 2011, Beca de Creación Teatral Ministerio de Cultura 2011); *El Bastardo Soler* (Premio de Dramaturgia Teatro en Estudio, IDARTES, 2015); *Souvenir Asiático* (Beca de Dramaturgia del Ministerio de Cultura 2016); *Paz en las peceras* (Publicada por la Universidad El Bosque 2017); *Big Frizz* (Beca de Dramaturgia Teatral del Ministerio de Cultura 2018); *Zen el Catastrófico y Stella Lunar* (Premio Idartes Se Muda A Tu Casa 2020).

Como actriz coprotagonizó la película colombiana *Todos Tus Muertos* (2011) dirigida por Carlos Moreno, y ha actuado en obras como *Notas de Cocina* de Rodrigo García (Festival Iberoamericano de Teatro 2014, Bienal de Teatro Sao Paulo, Brasil 2015) dirigida por Marc Caellas. Ha tomado talleres de dramaturgia con Mauricio Kartún, Ariel Barchilón, Sergi Belbel y José Sanchis Sinisterra. De comedia con Andrés López (*La pelota de letras*) y de literatura con Julio César Londoño (*Por qué las moscas no van a cine*). Ha colaborado además como jurado con Proimágenes para Escritura de Guion de Largometraje, y con el Ministerio de Cultura en las Becas de Creación Teatral. Jefe de casting en los largometrajes *Perro Come Perro* (2008) y *Dr. Alemán* (2008) y Asistente de Dirección en *Pillowman* (2010), dirigida por Pedro Salazar. Se ha desempeñado como docente en las instituciones Universidad del Valle (Cali), Teatro Nacional (Bogotá) y Universidad El Bosque (Bogotá). (Márquez, 2022)⁶⁰

B. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

- **Género y subgénero cómico**

Vaselina es un texto que podríamos clasificar como comedia de forma global, aunque aparezcan muchos momentos y temáticas cercanas a la tragicomedia. La situación del

⁶⁰ Biografía extraída de la página web de la autora: <https://marthaimarquez.wixsite.com>

protagonista, el Señor Quintero, avanza de forma calamitosa hacia un final amargo, pero como ya se comentó, en la última escena la autora resuelve la situación de una forma positiva, aunque muy resignada y casi trágica para el protagonista. Este final, en principio feliz, llevaría el texto hacia el campo de la comedia, tal y como tradicionalmente se entiende un final en comedia, aunque creemos que esa no es la intención de la autora por lo que definir este texto como comedia pura plantearía alguna duda, teniendo en cuenta este desenlace final de la trama que nos acerca bastante a la tragicomedia.

De seguir a Medina (2000), *Vaselina* sería según su desarrollo una comedia negra con algún momento de sátira. Partiendo de García y Huerta (1992), estamos ante una comedia seria con muchos elementos de comedia dramática. Siguiendo lo dicho anteriormente sobre la tragicomedia, creemos que es posible que la definición de subgénero que más se ajusta a lo que nos presenta el texto de *Vaselina* sea comedia dramática.

- **Estilo y tipo de comedia**

Martha Márquez, en *Vaselina*, usa diferentes recursos que definen su estilo cómico. Cuando comparamos este texto con otros de la autora como *Blanco Totalmente Blanco* (2007), *El bastardo Soler* (2015) o *Zen el Catastrófico y Stella Lunar* (2020) encontramos varios elementos dramaturgicos comunes que podemos identificar para definir el mundo cómico de la autora. En el caso de *Vaselina* encontramos una mayor intención cómica que los anteriormente citados, por lo que tomaremos algunos ejemplos que muestren esas líneas de estilo cómico que la autora suele imprimir a sus textos:

- El texto mantiene siempre una constante cómica inteligente y sutil, que pocas veces entra en groserías o palabras mal sonantes directas; aunque el sentido de la gracia sea transitar por esos terrenos:

SEÑOR TOKIO- Fui campeón de boxeo hace años. Todavía me conservo en forma. A mí el ejercicio me relaja. ¿Sabes para qué es la vaselina?

SEÑOR QUINTERO- La vaselina sí... más o menos se...

SEÑOR TOKIO- La vaselina se pone siempre en el rostro de los boxeadores para que los golpes resbalen. Así los golpes no te hacen daño, no te hacen cortes o heridas.

SEÑOR QUINTERO- (*Tranquilizándose*) Ahhh... (Escena 11)

- A lo largo de todo el texto aparecen acotaciones con una finalidad cómica más dirigidos al lector de forma cómplice que como indicación escénica:

El Señor Quintero empaca en una maleta (...) Un globo de cumpleaños, lo más difícil de empacar porque termina reventándose. (Escena 8)

- La vocación literaria del texto se percibe, además de en las acotaciones, especialmente en el prólogo y el epílogo donde la autora se dirige al lector directamente sin buscar una función dramática muy definida:

¿Por qué la obra se llama Vaselina? ¿Por qué el protagonista tiene puesto un traje de 999 mil? ¿Cuál es la nueva adaptación de la frase “que la fuerza te acompañe” de Star Wars? ¿Cómo funciona la diabetes tipo 5 y quienes estamos expuestos? ¿Qué miembro pierde el protagonista en su primera operación y por qué? (Escena 1, prólogo)

- La autora usa de monólogos que complementan a las escenas de diálogo, donde realmente avanza la acción, con el personaje del Señor Quintero en una actitud casi de confesión directa, aunque bastante irreal:

La segunda vez que supe de vaselina fue en el consultorio médico un día cualquiera de esos que uno va a visitar al médico simplemente de rutina. Yo, un hombre soñador, un hombre de las estrellas, le dije que necesitaba desparasitarme porque tenía mucha comezón en el ano. (Escena 5)

- Hay escenas con diálogos esticomícticos cargadas de intervenciones breves de ambos personajes:

DOCTOR ANDRADE- Si, aprovécheme. ¿Por qué cosa?

SEÑOR QUINTERO- Me duele como por aquí.

DOCTOR ANDRADE- Le duele como por dónde.

SEÑOR QUINTERO- Como por aquí.

DOCTOR ANDRADE- Como por aquí o aquí.

SEÑOR QUINTERO- No sé exactamente.

DOCTOR ANDRADE- No puedo hacer nada si no me dice dónde exactamente.

SEÑOR QUINTERO- Bueno. Aquí doctor. (Escena 5)

- La autora suele incluir referencias a la cultura popular; literaria, televisiva o cinematográfica, en sus textos que se usan para definir una situación o complementar la intención cómica:

El celular del Señor Atenas vibra, lo contesta.

SEÑOR ATENAS- *(Al señor Quintero)* Discúlpame. *(Al teléfono)* Hi, Mr. Tokio. Welcome. Yes, we are here in the room Star Wars. (Escena 11)

El tipo de comedia que encontramos en *Vaselina*, y en otros textos de Martha Márquez se podría definir como de orden superior y fina según Flores de Franco (2009), aunque algunas temáticas de fondo apuntan a escenarios más truculentos para los personajes. No se hace referencia al contexto político de Colombia de forma directa, aunque sí se perciben momentos

donde identificamos a los personajes en situaciones típicamente colombianas. No son personajes cuyas historias y objetivos estén directamente involucrados en la vida política del país, pero sí viven en un mundo donde sufren las consecuencias indirectas de ello.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Los recursos cómicos no lingüísticos de *Vaselina* podemos encontrarlos básicamente en las acotaciones y en otros elementos de desarrollo de la trama. Aunque en este caso particular, también podemos considerar el prólogo y el epílogo como un tipo de recurso cómico no lingüístico que no suele aparecer en otras propuestas dramatúrgicas. Desarrollamos los principales recursos de este tipo que hemos encontrado:

- Premisa cómica. Quizá la premisa cómica se plantea en el prólogo, donde la autora abre la historia de forma global con varias preguntas y acaba de hecho con una promesa: “Además, se llevará a su casa un obsequio.” (Escena 1, prólogo)
- Título. El título *Vaselina* contienen una posible connotación referida a la lubricación sexual que de origen puede provocar una perspectiva cómica.
- Tiempo y ritmo. La autora al alternar los monólogos del Señor Quintero con las escenas dialogadas crea una estructura con un ritmo propio desde su misma construcción dramatúrgica.
- Burlarse de los personajes y escenificar el fracaso. La autora instala el objetivo principal de su burla en el Señor Quintero y su situación económica y sentimental, aunque también el resto de personajes se presentan desde un ángulo mediocre. Podemos considerar el final, aunque intente ser amable, un fracaso para el Señor Quintero ya que debe asumir su mediocridad.
- Los personajes deben estar convencidos. En *Vaselina* podemos decir que este recurso se plantea al revés: el Señor Quintero no está convencido de nada, y esa actitud es graciosa; en todo caso podríamos asegurar que está convencido de no estar convencido de nada.
- Obstáculos. La autora coloca obstáculos internos y externos para que el personaje principal consiga su objetivo: los internos son su propia indolencia y su falta de energía para afrontar algunas situaciones, los externos tienen que ver con el mundo en el que se mueve donde parece no encajar, y sus amigos que no le ayudan demasiado para conseguir su objetivo.

- Mimar al niño libre. Creemos que este recurso aparece a través de las propias formas dramáticas de la autora, que elige una composición y estructura compleja con saltos temporales y espaciales continuos, además de la libertad creativa que pone en juego desde la variedad de personajes que aparecen.
- Suspense. No es un recurso que aparezca demasiado en el texto si exceptuamos las situaciones que se plantean en la escena 5, la escena de los doctores donde no sabemos si deben amputar el pie del señor Quintero o no; y la escena 11, la escena con el Señor Atenas que plantea una tensión homoerótica entre ellos.
- El diablillo de resorte. Este es uno de los recursos de los que habla Bergson (1985) cercanos a la repetición, y en la escena 8 encontramos que el Señor Quintero hace cuatro llamadas pidiendo ayuda hasta que en la última su amigo Maicol le ofrece una extraña y arriesgada opción.
- El fantoche de hilos. Otro recurso expuesto por Bergson (1985), en las escenas 3 y 9 encontramos situaciones propias del mismo pues dos personajes, el Señor Velazquez en la escena 3 y especialmente Lucy en la escena 9, aparecen como contrapeso cómico al diálogo principal moviéndose por toda la escena.
- La bola de nieve. De nuevo Bergson (1985) aporta este recurso, la situación del personaje principal se va complicando cada vez más: todo el mundo le da la espalda hasta que debe asumir una posibilidad extrema como es amputarse un pie, incluso la autora nos aclara en el epílogo que finalmente sí le amputaron el pie.
- Mezcla de elemento cómico de carácter y de situación. En el transcurso del viaje del Señor Quintero, este se va encontrando con diferentes personajes en situaciones llamativas, y destacan en particular la escena cinco donde sucede el encuentro con los tres doctores, la escena siete donde encontramos una situación laboral con dos personajes extraños como la Compañera de Trabajo y el Ahijado de Humo, y la escena once donde sucede el encuentro con el Señor Atenas y el Señor Tokio en un motel de parejas.
- Ley de los opuestos cómicos. En la escena tres encontramos al Señor Quintero enfrentándose al Señor Velázquez: hay que tener en cuenta que en el texto vemos que el Señor Velázquez es la pareja actual de Lili, que a su vez es la anterior pareja del Señor Quintero, lo que produce varias situaciones y diálogos cómicos.

- Deus ex machina. Aunque no hay una resolución de este tipo dentro de la acción de la obra, podemos considerar que el epílogo cumple con esta función cerrando todas las tramas posibles de una forma rápida sin dar muchas explicaciones:

El señor Quintero en todo caso pierde su pie y parte de su pierna. Mientras estuvo hospitalizado su hijo lo visita y hacen las paces dándole fin a una tormentosa relación padre-hijo. (...) Lili después de sostener romances con varios marineros, y viendo el amor con que el señor Quintero bañaba y aseaba a los animales, se enamora otra vez de él. (Escena 13)

- Ironía dramática. Podríamos considerar como ironía dramática el encuentro con el Señor Velázquez en la escena tres, su antagonista por el amor de Lili; o también el hecho de que durante la charla con el Señor Atenas en la escena once aparezca su primer cliente de forma inesperada: el Señor Tokio.
- Justificación e identificación. Unimos estos dos recursos porque creemos que van de la mano, la autora presenta las acciones del Señor Quintero de una forma clara y adecuadas a su situación lo que justifica sus acciones y también provoca cierta identificación por parte del público que posiblemente han pasado por situaciones similares relacionadas con problemas económicos, sentimentales o de salud.
- Recursos auditivos. En varios momentos la autora se apoya en este tipo de recurso para ambientar la situación y también para aportar un significado extra a la acción que se desarrolla incluso desde el silencio:

Sigue batiendo y enciende una radio que está en la cocina, pero cuando ella se percata de la presencia de él se congela. Ninguno se atreve a interrumpir el silencio. (Escena 3)

Se alejan un poco del señor Quintero, toman tinto, fuman cigarrillo, se ríen, de cuando en cuando miran al señor Quintero y vuelven a hablar entre ellos en total sintonía y risa. (Escena 5)

De los recursos presentados por Sala (1978), elegiremos tres que se pueden identificar en el texto, aunque *Vaselina* no encaje en el género donde principalmente podrían aparecer estos recursos que normalmente se usan en textos pertenecientes al teatro breve, sainetes u obras cercanas al teatro más popular.

- Persecución y aporreo. Encontramos en la escena nueve una situación que puede encajar en esta clasificación:

Lucy aparece con los pantalones caídos huyendo de Maicol quien la persigue furioso con el cinturón. (Escena 9)

- Situaciones insólitas. En la escena once, el Señor Quintero llega al cuarto de un motel donde se encuentra con el Señor Atenas y posteriormente con el Señor Tokio que le propone mantener una relación sexual durante una hora por un millón de pesos.
- Defectos morales. En la construcción del personaje del Señor Quintero encontramos características que definen este tipo de defectos: cobarde, desventurado y conformista. Este tipo de elementos en la personalidad del personaje definen sus acciones y las situaciones en las que se mueve.

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Podemos encontrar este tipo de recursos repartidos entre los diálogos pero también, aunque en menor medida, en los monólogos alternos del Señor Quintero:

- Supuestos comunes en un contexto propio. En muchos casos, los personajes hablan sobre situaciones que solo ellos conocen pero que el lector entiende a partir del contexto que se presenta:

SEÑOR QUINTERO- Las cosas entre tú y yo no se han... oficialmente. Tenía esta copia de las llaves te las voy a dejar de una vez, si quieres.

LILI- ¡Sí quiero! oficialmente. Qué palabrita en una relación. La oficialidad. Cómo sufrimos cuando algo no es “oficialmente”.

SEÑOR VELAZQUEZ- *(Con el periódico)* Qué entrevista tan mala la de esta vieja. Hable fresco.

SEÑOR QUINTERO- Venía muy dispuesto a... arreglar... entre tú y yo... (Escena 3)

- Tono irónico. Algunos personajes suelen ser irónicos con el Señor Quintero, no sucede al revés, en estos casos la autora los destaca entre comillas:

DOCTOR ANDRADE- Nada de imprecisiones. Con la salud hay que ser exacto. No es lo mismo una fiebre de 39 que una de 40 y no es lo mismo “pongámosle”, o “como que hace cuatro o cinco días”. (Escena 5)

- Doble sentido. Especialmente aparecen expresiones con doble sentido en los monólogos, pero también en diálogos:

Recuerdo muy bien ese instante con Lili cuando la miré con cara pícara y le dije “uy, vaselina”. (Escena 2)

Le entrega la galleta. La galleta se cae al piso.

SEÑOR QUINTERO- Típico. *(Tratando de volverlo chiste)* Cuando el pan se cae al suelo cae por el lado de la mantequilla.

SEÑOR VELAZQUEZ- *(Mirando consternado la galleta en el piso)*. Pero no es pan. Es galleta.

LILI- No has cambiado esa forma de pensar. (Escena 3)

- Ironía, cinismo y sarcasmo. Se encuentran varias ironías a lo largo del texto, ya dijimos que el estilo de la autora es bastante sutil y poco agresivo por lo que el uso de cinismos y sarcasmos no es tan común:

COMPAÑERA DE TRABAJO- Nos creemos dueños de nuestras creencias, nuestros gustos, dueños de lo que pensamos a cada instante, pero en realidad, es algo premeditado y fabricado. Usted compañero de trabajo, siempre me ha subestimado. A mí la cabeza no solo me sirve para echarme el tinte compañero de trabajo. (Escena 7)

- Interferencias. En la escena once entre el Señor Atenas y el Señor Quintero aparece una especie de juego de diálogos donde este recurso es la base del mismo:

SEÑOR ATENAS- Yo un día... estuve encerrado por el administrador de un supermercado en un cuarto frío de castigo por robar condones.

SEÑOR QUINTERO- Yo un día... me robe las sillas del salón comunal para dárselas a mi tía pobre que no tenía sillas.

SEÑOR ATENAS- Yo un día... masturbé a un perro.

SEÑOR QUINTERO- Yo un día... me caí de un cuarto piso por meterme con mi novia a hacer el amor al apartamento de un vecino que no estaba. (Escena 11)

- Repeticiones. Encontramos diferentes formas de repetición, en la escena seis los tres doctores repiten lo mismo varias veces, en la escena siete se repite “compañero” y “compañera” continuamente, o en la escena ocho el Señor Quintero hace cuatro llamadas de teléfono con prácticamente las mismas intenciones:

DOCTOR ANDRADE- Quiero que miremos este pie.

DOCTORA TORRES- Ese pie no se ve bien.

DOCTOR GUTIERREZ- Este pie no se ve bien.

DOCTOR ANDRADE- Yo dije casi lo mismo. Dije, no me gusta su pie. (Escena 6)

SEÑOR QUINTERO- Ruby, hola. Si, con el señor Quintero. Yo bien sí. No todavía no he encontrado trabajo. (...)

SEÑOR QUINTERO- Hola mamá. Bien, muy bien. No, todavía buscando. Y voy para siete meses así... (...)

SEÑOR QUINTERO- Quiubo Maicol. ¿Como vas? No pues para que te digo mentiras, estoy en la inmunda. (Escena 8)

- Imágenes mentales cómicas. La autora tiende a usar este recurso especialmente en los monólogos del Señor Quintero y especialmente en la escena once durante la relación que hacen el Señor Atenas y Quintero:

Uno se preocupa por mantener humectado el cuerpo, el rostro, las rodillas, en general la piel humectada, pero nadie piensa en que el ano también necesita una hidratación y que a veces eso es lo que genera la comezón. No los parásitos, ni las lombrices. Piénselo. Para hidratar su ano usted puede usar vaselina. (Escena 4)

SEÑOR QUINTERO- Yo un día... me dejé sacar sangre por una amiga que no sabía sacar sangre.

SEÑOR ATENAS- Yo un día... eché marihuana en la olla de la sopa en un retiro espiritual que hicieron en el colegio.

SEÑOR QUINTERO- Yo un día... ayude a vomitar a alguien. (Escena 11)

- **Incongruencias.** Lo comentado anteriormente sobre las imágenes mentales se mezcla con este recurso que también es usado en escenas dialogadas, además de los monólogos:

COMPAÑERA DE TRABAJO: Hay alguien que como el humo domina el mundo. Alguien que no sabemos quién es, que es como el humo, pero en realidad es de carne y hueso, pero se mueve en todos los lugares como el humo. Yo puedo verlo, sentirlo, existe. Cada cosa que pasa, cada impuesto que sube o baja, cada producto que debe o no salir al mercado, lo que debe pensar cada ser humano en este planeta, él lo domina y él lo determina. Creo que debe vivir en Dubai. Tiene acciones en el Vaticano y en Las Vegas. Tiene acciones en la guerra civil Siria y en las artesanías que venden en la esquina. Usted compañero de trabajo, siempre me ha subestimado. A mí la cabeza no solo me sirve para echarme el tinte, compañero de trabajo. (Escena 7)

- **Coloquialismos.** El estilo de la autora es muy limpio y destaca por su corrección literaria, no hay muchas formas coloquiales, pero sí momentos donde los personajes hablan de una forma más popular:

SEÑOR QUINTERO- Aló, si ¿aló? Si prima con... sí, sí, qué más... no, yo muy bien si y ¿cómo están todos? Ah, me alegra. Prima, yo quería saber si usted sigue prestando plata. Ah ¿y eso? Prima y ¿usted conoce a alguien que preste plata así como me prestaba usted con ese porcentaje y firmando las letras esas? No prima yo estoy bien, solo es que la otra semana me entra una plata y necesito algo súper urgente, pero no...tampoco es tan grave, fresca. (Escena 8)

- **Palabras inventadas o similares.** No se encuentran palabras inventadas pero sí juegos de palabras, en el caso que ponemos de ejemplo el nerviosismo hace que el Señor Quintero se equivoque:

SEÑOR QUINTERO- ¿Lasaña?

SEÑOR ATENAS- No. Lasaña no. La hazaña. De hazaña.

SEÑOR QUINTERO- Hazaña.

SEÑOR ATENAS- Si. De aventura, algo heroico, una proeza.

SEÑOR QUINTERO- Ah, sí, hazaña. ¡Salud! (Escena 11)

- **Otros idiomas.** Especialmente aparece este recurso en la escena once con el encuentro con el Señor Tokio, en un principio hablan en inglés y luego en japones. Destaca que al

hablar en inglés el Señor Atenas diga: "it's possible that nobody in the audience understands what we are saying, so nobody will laugh". En este caso, el Señor Atenas actúa casi como un dramaturgo implícito que juzga la posible efectividad del recurso cómico hacia la audiencia, posteriormente la respuesta del Señor Tokio apuntala el gag adelantando algo que sucederá más tarde al hablar japonés:

SEÑOR ATENAS-Are we going to keep talking in english? If we speak english in order not to be understood by mr quintero, then it's possible that nobody in the audience understands what we are saying, so nobody will laugh.

SEÑOR TOKIO-I don't care. The audience should be grateful that we are not speaking japanese. (Escena 11)

El Señor Tokio habla en japonés, aunque anteriormente dijo que sería difícil entenderle en ese idioma, en ese momento la autora incluye una voz en off que traduce el texto y produce cierta sorpresa y quizá comicidad en escena:

SEÑOR TOKIO- Hai, ima koronbia ni imasu. Shigoto no tame ni kimashita nndesu yo...Chantoo iutta quedo, aikawarazu ni ore ni baka ni shiteta watashitachi no tameni; ai no tameni; gabatteru kedo... demo anata wa itsumo mushi shiteru. Itai yo naze itsumo sou suru no?...

(...)

VOZ TRADUCTORA SIMULTANEA- Si, estoy en Colombia. Cálmate por favor, vine por cuestiones de trabajo. Sí, me despedí pero no me pusiste atención. He hecho hasta lo imposible porque las cosas estén bien entre nosotros. Nunca logro nada contigo, lo único que haces siempre es hacerme daño, destruirme, es lo único... (Escena 11)

- **El personaje cómico**

El personaje principal es el Señor Quintero y sobre él pondremos mayor atención en este apartado. El resto de los personajes, once en total, aparecen progresivamente cada uno en el texto en solo una escena, ninguno repite en dos o más escenas. La función de todos ellos es muy similar cuando el Señor Quintero aparece para pedir ayuda o algún consejo. Aunque todos aportan su momento y situación cómica a lo largo del texto, destacan el Señor Velázquez y Lucy que, con cada una de sus intervenciones, rompen el ritmo del diálogo y su direccionalidad introduciendo nuevas imágenes y giros a la conversación.

El Señor Quintero es un personaje cómico moderno. Como tal no encontramos una similitud con otros personajes más clásicos, aunque sí cumple algunas de las directrices básicas que se le suponen al personaje de la comedia: es humano, tiene problemas de inserción social, presenta varios defectos, inspira ternura y se puede identificar con el público. Tampoco creemos

que podamos clasificarlo como héroe cómico clásico o picaresco, ya que a veces su actitud pasiva frente a las circunstancias le lleva al fracaso, a dejarse arrastrar por las situaciones que vive, y a no saber aprovechar las oportunidades que se le presentan. Por lo tanto, veamos si el Señor Quintero cumple con las diez características que enumeramos para el antihéroe cómico:

1. Burlón y creativo: no cumple.
2. No sigue los valores sociales: no cumple.
3. Contradictorio y disfuncional: no cumple.
4. Su origen no suele ser noble: sí cumple.
5. Su objetivo es sobrevivir. sí cumple.
6. Tiene conflictos internos: sí cumple.
7. Solitario, aunque empático: sí cumple.
8. Inteligente pero no se vanagloria de ello: sí cumple.
9. Asume su estado de frustración: sí cumple.
10. Tiende a la rebeldía: no cumple.

Según esto, el personaje del Señor Quintero matemáticamente encaja en el tipo de antihéroe cómico, aunque su porcentaje de cumplimiento no sea del ciento por ciento y cumpla solo seis de diez condiciones expuestas. Entendemos que no es una victoria apabullante para asumir esta afirmación, aunque sí suficiente. Por otro lado, si revisamos lo que apuntaban Arango y Uribe (2011) sobre el héroe colombiano, encontramos varias similitudes con el Señor Quintero, aunque parece que tampoco ninguna se cumple al ciento por ciento:

- El dinero es su meta, aunque cuando lo consigue lo gasta de una forma inexplicable.
- Es individualista, aunque no egoísta ni traidor.
- Lucha hasta el final, aunque de una forma pasiva y a veces dejándose llevar.
- Tiene fe en conseguir sus objetivos, aunque no presenta una gran terquedad que le empuje hacia ello.

Por lo tanto, creemos que el Señor Quintero, protagonista total de *Vaselina*, es un tipo de personaje híbrido entre varias clasificaciones: el héroe cómico, el antihéroe cómico y el héroe colombiano. El Señor Quintero se mueve entre estos tres tipos de personaje creando unas situaciones cómicas que le llegan de una forma inesperadas y, en muchos casos, propiciadas por los personajes que le rodean en el texto.

5.10 *El Ensayo* (2016), de J. Velandia

A. Análisis general del texto dramático

- **Datos generales**

- Título: *El Ensayo*
- Autora: Johan Velandia Urrego
- Número de personajes: de tres a cinco
- Año de estreno: 2016
- El texto se ha publicado: no
- Compañía que estrenó la obra: La Congregación
- Lugar de estreno: Bogotá (Colombia)
- Duración de la puesta en escena: de 60 a 90 minutos
- Funciones realizadas: más de cincuenta
- El autor es director de la puesta en escena: sí
- El autor interviene como actor: no
- El texto ha ganado algún premio: sí
- La puesta en escena ha ganado algún premio: no.
- La puesta en escena ha hecho gira nacional: sí
- La puesta en escena ha hecho gira internacional: sí
- La temática de la obra toca el conflicto o postconflicto en Colombia (de 0 a 10): 6

Nota complementaria: para realizar el análisis tomaremos como referencia un texto digital facilitado por el autor. Johan Velandia nos informó que estaba preparándose una edición de sus obras donde se incluiría el texto en el formato que nos cedió. Aunque incluimos el análisis de este texto que nos parece muy interesante, no hemos podido concertar una cita para charlar con el autor debido a problemas de calendario y por diversos viajes con su compañía.

- **El tema**

En El Ensayo se plantea la historia de tres mujeres mayores que se reúnen en la casa de una de ellas para ensayar la coreografía de una cumbia. En realidad, la que organiza el encuentro quiere saber cuál de las otras dos es la madre del sicario que mató a su hijo. Para esto, en un momento dado las golpea e inmoviliza para interrogarlas. Más adelante también invita a los hijos

de ellas para completar su venganza. Según el autor, una parte de la historia está basada en un hecho real sucedido en Medellín en los años noventa del siglo XX.

Es una historia sobre venganza, aunque también creemos que la mentira y la traición es otro de los elementos muy presentes porque nadie dice la verdad. La mujer que organiza el encuentro, Raquel, tenía un hijo llamado Juan Carlos que fue asesinado por un sicario llamado también Juan Carlos. Raquel sabe que una de sus dos compañeras, Onofre o Luz Mila, son las madres del sicario que asesinó a su hijo porque ambos se llaman Juan Carlos. El motivo del asesinato fue porque Juan Carlos, el hijo de Raquel, marcó por error un gol en propia puerta en un partido de fútbol de la liga del barrio. Cabe recordar también que en 1994, en el mundial de fútbol, un defensor de la selección de Colombia, Andrés Escobar, marcó un gol en propia puerta jugando contra Estados Unidos⁶¹ y al regresar a Colombia fue asesinado por tal hecho. Posiblemente en este suceso también descansa parte de la inspiración del autor para completar el relato.

El objetivo principal de Raquel es la venganza y estamos ante un conflicto de relación, pero también de situación por la presencia e influencia que tiene el barrio, en este caso una comuna⁶² de Medellín en el año 1994. La situación previa, que sería el asesinato del hijo de Raquel, que no aparece directamente en el texto, en las primeras escenas se explica y ya se nos pone en antecedentes.

- **La estructura**

El texto está dividido formalmente en tres actos y cada acto está compuesto de varias escenas. En total son tres actos y dieciséis escenas, en cada acto se reinicia la numeración de escenas. El orden de composición queda de esta forma:

- Primer acto: cuatro escenas.
- Segundo acto: siete escenas.
- Tercer acto: cinco escenas, la última es una especie de epílogo.

La trama principal sigue a Raquel en su objetivo de vengarse del asesinato de su hijo y es la línea narrativa más presente, sin embargo, aparece otra subtrama que corresponde a la actitud

⁶¹ En este video de Youtube se narra lo sucedido: <https://youtu.be/NtSXW5n1KhY>

⁶² En Colombia, y en otros países latinoamericanos, la comuna es una unidad administrativa que agrupa a diferentes barrios o zonas de una ciudad. En Medellín, hoy día, hay dieciséis comunas que a su vez se componen de varios barrios.

de las otras dos mujeres frente a las acusaciones que se les hace y cómo justifican lo que está pasando. En este caso, el contexto donde se sitúa la acción tiene un peso muy grande ya que la mayoría de los argumentos para evadir responsabilidades recaen sobre ello. La estructura narrativa del texto, según McKee (2002), es muy clásica en arquitecra: una protagonista, acciones y temporalidad lineal lógica y un final que cierra la trama de forma definitiva.

La historia se desarrolla en el año 1994, en Medellín, Colombia, en el Barrio de Santo Domingo, comuna 11, en la sala de la casa de Raquel. Toda la acción se plantea en ese espacio y temporalidad. En este caso, el cronotopo del que hablaba Bajtín (1984) es muy claro y preciso, igual que el modelo de dependencia entre tiempo, lugar y acción de Pavis (2000). El autor lo presenta en la acotación inicial del texto de una forma muy directa y concreta haciendo una importante la alusión a la “virgen de los sicarios” como elemento que preside la escena, más tarde ampliaremos este tema en el apartado sobre el contexto:

1994. Medellín, Colombia. Tres mujeres mayores practican una coreografía de ejercicios aeróbicos en la sala de una casa humilde, bailan una cumbia. Un cuadro enorme de “La virgen de los sicarios” las observa. Raquel, dueña de casa, se dirige al público. (p. 2)

El espacio dramático prácticamente coincide con el espacio escénico, igual que el tiempo dramático y el tiempo escénico, en ese sentido el texto es muy exacto en la descripción de las coordenadas espacio temporales. La obra está escrita respetando las unidades de tiempo, lugar y acción, de una forma muy similar a lo que sucede en *Ositos de goma* (Felipe Botero, 2012), y en *Discretas Bestialidades* (Santiago Merchant, 2018).

Johan Velandia utiliza acotaciones directas y explícitas, aunque no en demasiada cantidad o de forma abusiva ya que suelen ser concretas y muy directas. Podemos clasificarlas en dos grupos: acotaciones de situación o acción, aquellas que describen la escena; y acotaciones de personaje, las que se dirigen directamente a los personajes:

RAQUEL sueña con el partido de fútbol donde su hijo perdió la vida. Los tres JUAN CARLOS son el hijo de Raquel. (p. 16)

ONOFRE: ¿Cáncer? (LUZ MILA asiente. Todas sueltan los balones y “oran”.) (p. 4)

LUZ MILA: No. Esa está... (Hace gesto de loca.) (p. 7)

Los diálogos son ágiles y de ritmo constante, alternan *tiradas* rápidas con momentos de breves monólogos de Raquel donde se ralentiza un poco la acción para presentar alguna información sobre lo que sucede o sobre el pasado. En estas intervenciones de Raquel, el personaje se dirige al público rompiendo la cuarta pared y explica en presente, lo que está

haciendo y por qué lo hace. En esos momentos la ruptura y el distanciamiento respecto al resto de los personajes es total y se sitúan en una dimensión escénica diferente a la situación dramática que viene desarrollándose. Por breves momentos Raquel asume la función de narrador omnisciente en medio de la historia describiendo lo que ve:

RAQUEL: Sí señora, solita. *(Al público.)* Onofre, comienza a hablar a todo pulmón, a gritar duro para que yo no escuche lo que Luz Mila se va a hacer a la pieza de mi muchacho. *(A ONOFRE)* Ya hace un año. (p. 7)

RAQUEL: *(Al público.)* Onofre se abalanza contra Luz Mila que no alcanza a reaccionar, la tumba. La estrella contra la silla y cae sobre ella. Hay sangre en la nariz de Luz Mila, que toma a Onofre por el pelo como puede. La tumba al suelo. Se intenta sentar encima. Onofre le golpea el estómago con un puño, se logra zafar de Luz Mila. Se levanta. Va hacia la puerta, la alcanza a abrir. Luz Mila la toma por la espalda, Onofre por el cuello, Luz Mila dice algo inentendible. (p. 15)

Este tipo de diálogo aparece también en dos escenas más: la escena siete del segundo acto, y la escena cinco del tercer acto. En ellas son los personajes Juan Carlos A, Juan Carlos B y Juan Carlos C, los hijos de Onofre, Luz Mila y Raquel, los que intervienen:

JUAN CARLOS C: Salgo corriendo, corro.

JUAN CARLOS B: Corro porque sé quiénes son.

JUAN CARLOS A: Corro porque los conozco.

JUAN CARLOS C: Corro porque me están persiguiendo.

LOS TRES: Corro muy rápido, no me alcanzan. Corro y corro y corro tanto que el suelo se calienta, el suelo del barrio Santo Domingo se calienta, el suelo de Medellín arde por la rapidez de mis pies, y arde el aire y mis pies se despegan de esa bola de fuego y parece que se derriten y me elevo. Despego. (p. 17)

JUAN CARLOS B: Ella está en la sala, contra el cuadro de la virgen, muerta. Dos disparos. Uno en la cabeza, otro en el pecho.

JUAN CARLOS A: La virgen está salpicada de sangre. Los hilos de la sangre de doña Raquel parecen lágrimas. Parece como si la virgen estuviera llorando. (p. 24).

Todos los diálogos presentan una función dramática y caracterizadora (García Barrientos, 2014), aunque podemos pensar que los momentos de distanciamiento de Raquel asumen cierto carácter metadramático. En este sentido, destacamos también un momento donde Raquel, tiene una intervención que subraya más lo anterior diciendo “no quiero seguir haciendo más monólogos”:

RAQUEL: (...) Lo único que no puedo entender, es que una mamá tenga que enterrar a su propio hijo. Yo ya no quiero seguir con esto. No quiero seguir haciendo más monólogos. Digan. ¿Quién es? ¿Cuál de los dos mató a mi muchacho? ¿Hablen? (p. 21)

De lo correspondiente a la comedia, encontramos algunos diálogos de inversión cómica (Bobes, 1997) especialmente apoyados en los coloquialismos e idiolecto de los personajes, pero

no podríamos considerarlos totalmente cómicos o con una clara intención cómica en su origen, ya que en estos casos la comicidad surge de la naturalidad y la espontaneidad en el habla de los personajes que están muy bien caracterizados por el acento, expresiones y tipo de habla de Medellín.

- **El estilo**

Johan Velandia es uno de los dramaturgos actuales en Colombia que quizá más proyección y presencia tiene en la cartelera bogotana y del país. Su estilo no suele ser totalmente realista o tradicional ya que en sus montajes aparecen elementos cercanos a la danza, el movimiento, situaciones oníricas o irreales, o incluso musicales. En cambio, en este texto, y en su puesta en escena, el estilo es mucho más formal y apegado a la *tradicción* teatral; de hecho organiza la historia en tres actos cumpliendo fielmente las llamadas unidades aristotélicas. Sucede algo similar en otros trabajos suyos como *Camargo* (2016), u *Omisión* (2020), que a priori en el texto aparece una trama organizada de una forma clásica, pero cuando el director, que es el propio autor, la lleva a escena sufre una serie de modificaciones en su forma y objetivos que pueden llegar a cambiar el género inicial del texto. La fuerte vocación como director de Johan Velandia le empuja a reinterpretar sus propios textos en la sala de ensayos hasta llegar a veces a resultados alejados de lo que se podría apreciar a primera vista en el texto.

Algo similar sucede en *El Ensayo*. Cuando leemos el texto dramático como tal, desde el ángulo de una lectura habitual, posiblemente no encontremos muchas situaciones cómicas o momentos de humor escritos puntualmente en él, de hecho, la historia que se cuenta es bastante truculenta y dura. Pero en el momento de ver este montaje sobre la escena, y así lo conocimos, nos encontramos con un espectáculo que en muchos momentos arranca la risa y las carcajadas del público de una forma notable. Esta paradoja que surge frente al trabajo de Velandia entre la intención del dramaturgo y el trabajo del director, siendo la misma persona, se hace extensible a otras puestas en escena suyas como por ejemplo la de *Camargo* (2016). En *Camargo*, se nos cuenta la historia de uno de los asesinos en serie más prolíficos de Latinoamérica, el colombiano Daniel Camargo Barbosa, que en Ecuador en los años ochenta asesinó a más de un centenar de mujeres y niñas. Frente a esta cruda realidad que plantea la obra de teatro, el público por momentos se reía.

Por lo tanto, encontramos en este trabajo de Johan Velandia, en comparación con otros similares, una fuerte inclinación hacia el humor negro y a usar narraciones basadas en la

realidad. Igualmente, no podemos despegar al autor del director, aunque debemos apuntar que entre ellos nace una disociación clara en las formas de elegir los caminos para trabajar la historia y que esta llegue al lector o al público. Consideramos este aspecto muy importante para abordar este texto de *El Ensayo*, ya que en el texto como tal encontraremos pocos motivos y recursos cómicos específicos para identificar y comentar, pero el resultado final sobre la escena está orientado hacia la comedia.

- **Los personajes**

Aparecen seis personajes en el texto que el autor los presenta así:

RAQUEL, dueña de casa.

ONOFRE, amiga del grupo de aeróbicos.

LUZ MILA, amiga del grupo de aeróbicos. ⁶³

JUAN CARLOS A: Hijo de Luz Mila.

JUAN CARLOS B: Hijo de Onofre.

JUAN CARLOS C: Hijo de Raquel. (p. 1)

Consideramos a Raquel la protagonista ya que es la que impulsa toda la acción y lleva la direccionalidad del relato. Onofre y Luz Mila asumen los roles antagónicos en el texto aunque no son las responsables directas del asesinato del hijo de Raquel. Ambas mujeres representan el mismo tipo de personaje del mismo origen, sólo cambia su nombre. Los Juan Carlos A y B, igual que sus madres Onofre y Luz Mila, tienen la misma personalidad y no existen grandes diferencias entre su forma de actuar: ambos son sicarios despiadados que tienen una forma de ser muy similar. El caso de Juan Carlos C, que no aparece mucho, y al que se le conocía también como “el buñuelito”, es diferente a los demás. El hecho de que tenga un mote como “el buñuelito” ya lo distingue sustancialmente y le da una imagen más tierna e inocente, ya que fin de cuentas él es la víctima y al que asesinaron por marcar un autogol en una final de fútbol de barrio.

El personaje de Raquel es un tipo de personaje individuo que se muestra diferente a los demás. Los personajes de Onofre y Luz Mila, aun teniendo nombre propio, igual que Juan Carlos A y Juan Carlos B, son personajes rol que representan a un grupo social en contraste con Raquel; Onofre y Luz Mila a un tipo de mujer de barrio popular, y Juan Carlos A y Juan Carlos B a un tipo de sicario. En el caso de Juan Carlos C, podemos aventurarnos a decir que es un personaje individuo, aunque realmente aparece muy poco y se habla más de él que lo que realmente

⁶³ El autor presenta a los personajes diferenciando a los hijos de las madres en el formato de texto.

interviene. Los personajes son populares y pertenecientes a un estrato bajo de un barrio marginal en Medellín. El autor, en una entrevista, lo expresa así:

“Es un poco un juego de oposición, Raquel es como un personaje de Hitchcock, de un thriller, y los otros dos son como de una obra de Tomás Carrasquilla, muy costumbristas”, explica Velandia.⁶⁴ (Loaiza, 31 de agosto de 2017)

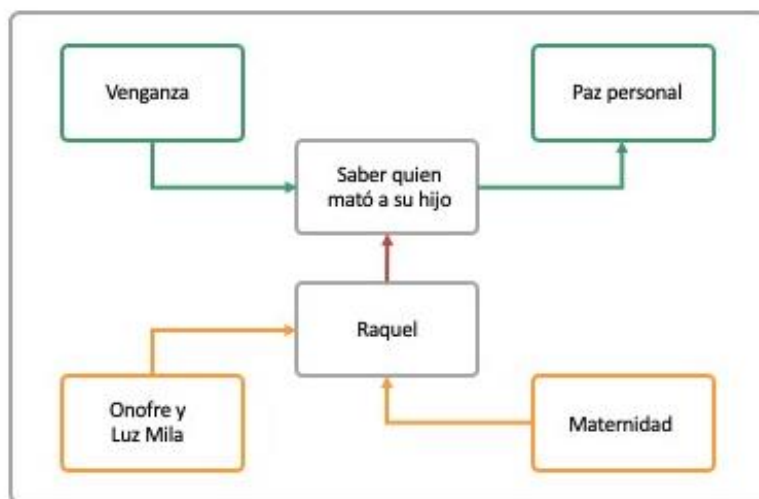
Según esta declaración, Raquel es un personaje construido deliberadamente con el objetivo de diferenciarse de los demás. En una de sus intervenciones en la escena dos del segundo acto, cuando Raquel tiene inmovilizadas a Onofre y Luz Mila, da una parte de la explicación sobre qué motivos la impulsan a hacer esto y donde queda remarcada su parte maternal, por lo que entendemos que su dolor como madre que ha perdido a su hijo se convierte en un impulso para buscar su propia justicia:

RAQUEL: Ustedes son las culpables, los muchachos nacen en un mundo difícil pero ahí estamos las mamás. Yo sí estuve allí, lo llevé a la escuela, lo recogía, lo educaba. No son los mejores tiempos, a los muchachos les gusta el dinero fácil, pero yo lo corregí, yo fui estricta. En cambio, una de ustedes dos: “NO”. (p.11)

Creemos que Raquel es el personaje más interesante y presente del texto, según el método actancial de Greimas (1966) su cuadro sería así:

Figura 8

Ejemplo del Modelo Actancial aplicado al personaje de Raquel



⁶⁴ <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/obra-de-teatro-el-ensayo-en-casa-e-en-bogota-125816>

No podríamos hablar mucho del resto de personajes, las mujeres y sicarios, sus objetivos básicos son sobrevivir a costa de cualquier cosa. No dudan en mentir, engañar o inculparse unos a otros, de la misma forma las madres y los hijos y así se muestra en el texto. Creemos que este panorama social que dibuja Velandia puede ser un reflejo de la realidad que ve en estos grupos sociales y su pretensión es mostrarlo de esta forma tan descarnada.

- **El contexto**

Sabemos que toda la acción sucede en el Barrio de Santo Domingo de Medellín, ya que el texto lo menciona en varios momentos:

RAQUEL: ¿Cuál de las dos es la mamá de Juan Carlos? El “Tigre”, el sicario de Santo Domingo. (p. 13)

RAQUEL: ¿Quién les va a creer que una ancianita de 70 años va a matar a dos sicarios del barrio Santo Domingo? (p. 19)

RAQUEL: Sólo me dicen que la mamá del sicario que mató a mi hijo es una de las viejitas del grupo de aeróbicos del barrio Santo Domingo. ¿Quién es?

La época en la que se ambienta es los años noventa en Medellín, Colombia. Es importante destacar estos datos para entender la forma de actuar de estos personajes, especialmente los Juan Carlos A y B y sus madres Onofre y Luz Mila. El Museo Casa de la Memoria de Medellín⁶⁵ dice lo siguiente: “Tras alcanzar la cifra de 6.809 personas asesinadas en el año 1991, (Medellín) fue catalogada como la ciudad más violenta del mundo” (Museo Casa de la Memoria, s.f.). Por otro lado, en el estudio *Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias* (Cardona et al., 2004) se informa que:

En Medellín, entre los años 1990 y 1999 hubo 45.434 homicidios y 9.931 de 2000 a 2002, para un total de 55.365 en los 13 años. El menor número de homicidios se presentó en 1998 con 2.854 y el año con mayor número fue 1991 con 6.809” (p. 843).

Dentro de este estudio también se especifica que: “El 77% de las muertes ocurrieron en menores de 35 años, el 47,4% tenía entre 15 y 24 años y el 28,3% tenían entre 25 y 34 años” (Cardona et al., 2004, p. 843). En este contexto tan complicado se ambienta *El Ensayo*, quizá en uno de los momentos más difíciles de este país por varios motivos, y especialmente en la ciudad de Medellín. En este punto debemos referenciar el apartado 4.6.6.1 de este trabajo dedicado al contexto colombiano que puede completar el panorama que estamos comentando.

⁶⁵ <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/medellin/decada-los-90/>

El autor maneja varios referentes importantes para situar la acción en Medellín en esa época, quizá el más importante y reconocible es la “virgen de los sicarios”⁶⁶, que incluso obtuvo mayor fama internacional gracias a la película *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), y que ya parece en la acotación inicial:

Un cuadro enorme de “La virgen de los sicarios” las observa. (p. 1)

El hecho de que este cuadro permanezca como una especie de *tótem* continuo define claramente las intenciones del texto y nos sitúa en un espacio dominado por la violencia que, de forma muy controvertida, representa una imagen religiosa católica. Incluso Raquel, que en principio debería estar al margen de las situaciones violentas, aunque planea asesinar a la madre del sicario que mató a su hijo, señala a la imagen de la virgen en parte como responsable de su conducta.

RAQUEL: *(Al público.)* ¡Oiga! A las cuatro, una hora después que este, y la idea no fue mía, ¿adivinen de quién fue la idea? Veá, de esta montañera que es más maliciosa. *(Señala el cuadro de la Virgen de los sicarios.)* Ella es la que me va diciendo qué hacer. (p. 16)

Quizá esta reacción de Raquel hace alusión a la presencia de este tipo de símbolos y creencias en algunos sectores de la sociedad donde es prácticamente imposible escapar de su influencia. Respecto a este tema, el autor hace un comentario en una entrevista en YouTube sobre la presencia de esta imagen y la importancia que hoy día tiene para la sociedad de Medellín al respecto de una situación cómica que vivió en una puesta en escena:

Fuimos a hacer *El Ensayo* a Medellín y hay un chiste alrededor de la virgen de los sicarios, aquí en Bogotá cuando sale es ja, ja, ja... casi sábados felices⁶⁷. Pero allí en Medellín fue... (silencio) luego alguien nos dijo que podría parecer una falta de respeto a la virgen. (Teatro Santander BGA, 2022, 37m50s)

Por otro lado, *El Ensayo* se estrena en 2016, el mismo año que se firma la paz de forma oficial en el Teatro Colón con la guerrilla de la FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, cuando el pasado violento del país de alguna forma estaba siendo revisado. Creemos que, además de su indudable calidad dramática y literaria, en parte el éxito de este texto está en saber reflejar

⁶⁶ Se conoce como “virgen de los sicarios” a la imagen de María Auxiliadora que se encuentra en la parroquia del municipio de Sabaneta al sur de Medellín. Se hizo muy popular en los años ochenta especialmente por la devoción que le profesaba el narcotraficante Pablo Escobar, aspecto que ayudó a que su fama se extendiera entre el mundo criminal.

⁶⁷ *Sábados Felices* es un programa de variedades muy popular que incluye diversos momentos cómicos, se emite en Colombia por el canal de televisión Caracol. Según el Guinness World Records es el programa cómico con más años de emisión en la televisión mundial, su primer programa fue el 5 de febrero de 1972.

en el siglo XXI sucesos del siglo XX pertenecientes a un momento muy difícil de Colombia y que todavía hoy tienen eco de muchas formas.

- **El autor**

Johan Velandia ha combinado prolíficamente la actividad teatral y literaria en el ejercicio de la actuación, la dirección escénica y la dramaturgia. Su formación como actor y Maestro en Artes Escénicas la realiza en la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB (2004). Paralelo a sus estudios, experimenta como director en puestas en escena interdisciplinarias donde establece diálogos entre lenguajes como la danza, la música en vivo y el teatro. Gracias a los beneficios del premio Artistas Jóvenes Talentos, otorgado por el ICETEX⁶⁸ y el Ministerio de Cultura, cursó sus estudios de posgrado en la Universidad Rey Juan Carlos en Madrid-España en el Master Oficial en Artes Escénicas e Interdisciplinarias.

Desde el 2005, ha asumido la tarea de la dirección escénica y la producción de espectáculos en su compañía *La Congregación* (antes *Cuarto Vagón*) en la que ha sido merecedor de varios reconocimientos en el área de la creación y la promoción y difusión de sus obras, además de dirigir otros espectáculos externos de carácter más comercial. En el área audiovisual ha dirigido los montajes de videodanza *Tríptico de Inmigrantes*, *A tu lado*, *Only* y *Jaque*, Premios Nacionales de video Danza en los años 2011 y 2015 respectivamente. Ha destacado como dramaturgo y director de obras como *La cieguera del Halcón*, *Llamada perdida*, *Barman* y *Robinson*, *Trio*, *Momo*, *La Casa de Ninguna Parte*, *El Ensayo*, *El Jardín de los almendros*, *El libro de Job*, *Camargo*, *Fin*, *Solo me acuerdo de eso* y *El niño y la tormenta*.⁶⁹

A. Análisis de elementos cómicos en el texto dramático

Debemos hacer una aclaración antes de entrar en esta segunda parte del análisis dedicada a los aspectos cómicos del texto. Como ya adelantamos, en este texto no aparecen muchos elementos cómicos que se puedan identificar claramente. En cambio, en su puesta en escena sí aparecen diferentes momentos, comentarios y situaciones risibles que gracias al buen trabajo de los actores y el director, el propio Johan Velandia, supieron transformar este texto en comedia. En este trabajo no analizamos la puesta en escena, pero es indudable que en algunas ocasiones, y para algunas tipologías de texto cómico, el trabajo del equipo creativo encargado de

⁶⁸ Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior.

⁶⁹ Biografía extraída y adaptada de la página www.kioskoteatral.com.

la escenificación resulta definitivo para encontrar la comicidad, a veces implícita, que subyace entre líneas.

- **Género y subgénero cómico**

Ya dijimos que en el caso de *El Ensayo* se produce una curiosa paradoja entre la intención del texto en sí mismo y el resultado escénico que, sin perder la temática inicial y su objetivo de denuncia, consigue llegar a unos terrenos cómicos muy conseguidos. El autor subtítulo el texto como “Thriller costumbrista” (p. 1), que creemos que, aunque sí se ajusta en parte esta denominación a la forma de desarrollo de la historia, especialmente en lo referente al costumbrismo, es una denominación más cercana a lo cinematográfico y quizá buscando un tipo de clasificación con un fondo publicitario.

Es difícil clasificar esta obra como una comedia ateniéndonos al texto de *El Ensayo* que cualquiera de nosotros puede leer. La opción quizá más cercana entre las que presentamos en este trabajo sea la tragicomedia. Apuntamos hacia la tragicomedia con muchas dudas de fondo: la situación que nos presenta es tétrica e incluso violenta por momentos, refleja una realidad dura, hay tres asesinatos, la protagonista no consigue su objetivo, y los presuntos culpables acaban libres.

Si, en todo caso, clasificásemos *El Ensayo* como comedia, podría ser una comedia seria siguiendo a García y Huerta (1992) según su presentación, y partiendo de lo expresado por Medina (2000), estaríamos ante una comedia negra con elementos de costumbrismo, tal y como anuncia el autor en el subtítulo.

- **Estilo y tipo de comedia**

De nuevo nos encontramos con problemas para buscar respuesta a este apartado. No creemos que Johan Velandia tenga un estilo cómico claro en sus textos, aunque sí en sus puestas en escena, como sucede también con *Camargo* (2016) en la que aparecen situaciones cómicas cercanas al humor negro o lo absurdo. En este caso, el posible estilo cómico del autor se basa en el humor negro, los diálogos ágiles y sorprendidos y los coloquialismos, especialmente imitando la forma de habla de Medellín.

El humor negro, que está presente de forma continua en la ambientación de toda la historia, en el texto aparece especialmente en algunos comentarios jocosos alrededor de la muerte como parte de las intervenciones entre los sicarios:

JUAN CARLOS A: ¿De qué le sirvió? Lo mandaron a Bogotá y con ese petardo no mató ni a una mosca en el centro comercial. Solo mariquitas cortados con los vidrios del baño.

JUAN CARLOS B: Yo salvé Valderrobes.

JUAN CARLOS A: Oscar y Henry murieron en Valderrobes por su culpa. Usted no les explicó cuánto debían alejarse. No tenían ni idea cuánto eran 100 kilos de dinamita en el baúl de un carro.

JUAN CARLOS B: Es mentira. Cuarenta y tres muertos, eso no lo logra un inexperto. Lo superé en muertos y en heridos. (p. 21)

Los diálogos más ágiles y con momentos simpáticos están en las intervenciones de las tres mujeres, en los que se refleja el carácter más popular de estos personajes. El hecho de que la imagen de la virgen esté presente de forma continua también da pie a la presencia de la religión y sus referencias casi en todo momento:

RAQUEL: Ensayemos mejor la vida.

LUZ MILA: Se puso trascendental Raquelita. ¡No, hija, esa no se ensaya! Además, nosotras estamos más allá que acá.

RAQUEL: Pero será usted, señora Luz Mila. (*Silencio*) Mentiras.

LAS TRES: ¡Amén, en el nombre de Jesús! (p. 3)

Igualmente, en este tipo de intervenciones se refleja otra característica de este tipo de personajes que es la *chismosería*. Ya hablamos en el análisis de *Veneno* (Carolina Cuervo. 2012), sobre las tres mujeres protagonistas que quedaban retratadas como chismosas, según el decálogo de Corona (2017), aunque en este caso en vez de ser de estrato alto son de un estrato más bajo y popular:

LUZ MILA: También. (*Señala una foto, colgada en la pared.*) ¿Quién es ese? ¿El hijo?

ONOFRE: El mozo.

LUZ MILA: No, chismosa. El hijo.

ONOFRE: ¿Dónde está?

LUZ MILA: Muerto.

ONOFRE: ¿Cómo sabe?

LUZ MILA: Lo mataron.

ONOFRE: ¿Por qué?

LUZ MILA: Por rata, sicario, drogadicto. Una porquería ese muchacho.

ONOFRE: ¿Y el papá?

LUZ MILA: Ni idea. (p. 7)

Los coloquialismos y la forma de habla más popular, especialmente de Medellín que es donde se ambienta la obra, están presentes de forma constante en todo el texto. Este fue uno de los elementos que en la puesta en escena los actores más remarcaron para conseguir momentos realmente graciosos:

LUZ MILA: Tengo una idea hija. Yo voy a la cocina, la distraigo, y vos te metés al cuarto y esculcas todos los cajones de ella.

ONOFRE: Vaya usted, la comadre es muy avispada pa'eso. (p. 7)

Añadimos, como apunte necesario en este apartado, algo importante sobre la puesta en escena de este texto, que es donde se expresaron totalmente sus posibilidades cómicas, el espectáculo está representado por tres hombres que asumen todos los personajes: Raquel, Onofre, Luz Mila, Juan Carlos A, Juan Carlos B y Juan Carlos C. Este tipo de elección escénica, junto al indudable buen hacer actoral y talento cómico del elenco y del director, creemos que acercaron de forma definitiva este texto al campo de la comedia que no aparece en su concepción dramática.

- **Recursos cómicos no lingüísticos**

Plantaremos aquí aquellos elementos que creemos aparecen en el texto y tienen algún tipo de peso cómico en la dramaturgia de *El Ensayo*, sin tener en cuenta las posibles situaciones añadidas en la puesta en escena.

- Premisa cómica. Raquel, una mujer mayor, busca a la madre del asesino de su hijo entre las integrantes de un grupo de aeróbicos del barrio Santo Domingo de Medellín. Desde aquí parte la historia, el autor cuenta esto progresivamente en el primer acto del texto.
- Obstáculos. El principal obstáculo que encuentra Raquel es la propia idiosincrasia de las otras mujeres a las que interroga: mentirosas, falsas e interesadas.

RAQUEL: Solo necesito saber cuál de ustedes dos es la mamá del sicario que mató a mi muchacho.

ONOFRE Y LUZ MILA: ...

LUZ MILA: Conmigo por lo menos está meando por fuera del tiesto. Raquel, usted está muy equivocada.

ONOFRE: Yo sí tengo un hijo que se llama Juan Carlos, pero no... no, mi señora, mi Juan Carlos es un muchacho muy próspero, eso él ya no vive acá, él es el que menos. (p. 12)

- Repetición. El elemento repetitivo que se encuentra en el texto empieza por el hecho de contar en el elenco con tres mujeres y tres hombres, los cuales los tres se llaman Juan Carlos. También hay una tendencia a repetir el ritmo de intervenciones entre las mujeres y luego entre los hombres a veces de formas casi simétricas.
- Instalar una o varias ironías dramáticas. La gran ironía dramática es que Raquel sabe que la madre del sicario de su hijo es una de sus compañeras del grupo de aeróbicos. Igualmente, los tres hijos se llaman Juan Carlos lo cual complica la investigación:

LUZ MILA: Yo también tengo un muchacho Juan Carlos, pero es que en esta ciudad a todos los muchachos los bautizamos Juan Carlos. (p. 12)

- Tiempo y ritmo. El ritmo de diálogo es muy alto, cortado en algunos momentos por los monólogos de Raquel. Este salto entre diálogo y monólogo crea un ritmo propio al texto que se frena en algunos momentos de pausa o silencio especificados en el texto que producen tensión:

RAQUEL: Suba mañana un ratico. Vea, a las 3 de la tarde es buena hora. Vamos y rezamos un Ave María en el río, le preparo una parbita bien deliciosa con un migadito y su chocolatico, así como le gustaba a la comadre Onofre. *(Pausa.)*

JUAN CARLOS B: A las tres, pero sólo un ratico.

RAQUEL: Suba mañana un ratico, vea a las 4 de la tarde es buena hora. Vamos y rezamos un Ave María en el río y después le preparo un cacao con parba, así bien bueno como le gustaba a la comadre Luz Mila. *(Pausa.)* (p. 16)

- Identificación. Es difícil que el público colombiano del siglo XXI se identifique con situaciones de este tipo del pasado, pero sí se genera un reconocimiento en el presente por lo sucedido hace décadas y sobre lo que existe una fuerte revisión política y social.
- Referencias a la realidad. Al estar el texto ambientado en Medellín en el año 1994, es necesario referenciar el contexto para ambientar correctamente la historia en el lector, especialmente las referencias a la situación política y social del momento. Se habla de la virgen de los sicarios, del barrio Santo Domingo, de los atentados en Bogotá, y también del patrón, entendemos que referido a Pablo Escobar:

JUAN CARLOS B: A mí la cucha me importa un culo, llevo meses detrás de este traidor. Hoy muere en el nombre del patrón. (p. 22)

- Burlarse de los personajes. No es un texto donde la burla y la ridiculización de los personajes esté muy presente. No obstante, creemos que este aspecto aparece en la caracterización de Onofre y Luz Mila que son pintadas como chismosas, mentirosas e interesadas y en sus intervenciones llegan a parecer ridículas por momentos.
- Defectos morales. Todos los personajes presentan defectos morales que acentúan y justifican sus acciones. Raquel busca venganza y quiere llegar a matar; Onofre y Luz Mila son unos personajes zafios y egoístas; Juan Carlos A y Juan Carlos B son asesinos y mentirosos; el único del que no tenemos tanta información es Juan Carlos C, el hijo de Raquel alias “el buñuelito”, que es presentado de una forma más pura frente a los demás.

- El remate. En la penúltima escena, los sicarios Juan Carlos A y Juan Carlos B disparan sobre Raquel y la matan. Luego, en la última escena que sirve de epílogo, se cierra la historia con unos textos que dan a entender que los únicos que se respetan entre ellos siendo mínimamente leales, son los asesinos gracias a un *código* no escrito. El autor incluye también alguna breve referencia metateatral:

JUAN CARLOS B: Pudimos lanzarnos uno sobre el otro y rodar por la montaña y caer al río.

JUAN CARLOS A: Pero somos de otra época. Nos abrazamos como cuando jugábamos a las tapitas.

JUAN CARLOS B: Siempre fuimos muy buenos amigos.

JUAN CARLOS A: Cada uno cogió por su lado, al tiempo.

JUAN CARLOS B: Como si lo hubiéramos ensayado.

JUAN CARLOS C: Como si estuviéramos en el teatro.

JUAN CARLOS B: Como si llegara el momento de terminar. (p. 23)

- **Recursos cómicos lingüísticos**

Pasaremos a enumerar algunos de los recursos de este tipo más importantes que se pueden encontrar en el texto, aunque no sean muy numerosos o a veces su función no sea cómica claramente cómica.

- Supuestos comunes. Según Gurillo (2012), la mayoría de los elementos cómicos irónicos están apoyados en situaciones o elementos reconocibles por las partes que intervienen. En este caso toda la acción gira alrededor el barrio y las cosas que unen a los personajes en su comunidad:

ONOFRE: Yo solo quería que nos volviéramos “comadres”. Ese fue mi error.

RAQUEL: No. Es otro peor.

LUZ MILA: Raquel, piense en el grupo, en la presentación, en esa coreografía tan hermosa de la cumbia.

RAQUEL: A mi esa coreografía y ese grupito me importan tres tiritas de miércoles. (p. 11)

- Tono irónico y doble sentido. Aparece especialmente en la primera parte del texto en las intervenciones entre las tres mujeres antes de desencadenar la acción más directa, en este caso el tono irónico aparece entre comillas en “Mamá”:

ONOFRE: Así son. Los míos también. Eso me buscan solo cuando no tienen con quien dejar los muchachos. Ahí sí hay mamá.

RAQUEL: De eso se trata señora. Nadie enseña a ser “Mamá” pero sí se puede enseñar a ser hijo. (p. 7)

- Interferencias. Las series de interferencias cruzadas aparecen en los diálogos entre los Juan Carlos, según Bergson (1985) estas intervenciones se alimentan mutuamente para construir el sentido:

JUAN CARLOS C: En una calle dos jovencitos en una moto se adelantan, me intentan cerrar, me gritan:

JUAN CARLOS A Y JUAN CARLOS B: “Esto te pasa por roscón”

JUAN CARLOS C: Salgo corriendo, corro.

JUAN CARLOS B: Corro porque sé quiénes son.

JUAN CARLOS A: Corro porque los conozco.

JUAN CARLOS C: Corro porque me están persiguiendo.

LOS TRES: Corro muy rápido, no me alcanzan. P. 17)

- Repeticiones. Sin ser repeticiones directas y exactas, podemos identificar en este apartado las continuas intervenciones de Onofre y Luz Mila disculpando a sus hijos porque, aunque sean argumentos diferentes, el sentido es el mismo:

ONOFRE: ¿Y luego en qué está trabajando su hijo? Sigue con lo del contrabando o volvió con el tráfico de armas, el delincuente ese.

LUZ MILA: Mi hijo, Juan Carlos, no hace eso. Él tiene un restaurante gourmet en pleno centro de Bogotá.

ONOFRE: Es que yo los confundo ¿Cuál es el contrabandista, el mayor? ¿Cierto?

LUZ MILA: Sí, el que su esposo llamó para pedirle trabajo. A propósito ¿Cómo siguen? Nos contó don Misael que les habían arrestado otra vez a su hijo y están sin para un pan. ¿Cuál hijo? ¿Juan Carlos?

ONOFRE: Es mentira. Raquel, eso es mentira. Mi Juan Carlos está libre. El que arrestaron es el del medio y es por una demanda de alimentos.

LUZ MILA: El que casi mata a la mujer a golpes, eso hasta gasolina le roció en la cara. Por fortuna la muchacha se pudo escapar. (p. 13)

- Comparaciones. El chismorreo entre las mujeres exige casi de forma obligatoria la comparación, que está presente en varios momentos del texto incluso de forma inversa:

RAQUEL: ¿Por qué me decís “comadre” vieja hijueputa? No tenemos ningún parentesco, ningún ahijado, no somos amigas. Nosotras no somos familia. Te conozco hace tres meses y desde el primer día me decís: “Comadre”. Voveme a decir “comadre” y te parto este palo en la cabeza. (p. 8)

LUZ MILA: Mija, tenga cuidado con Aracely, esa señora no es de fiar. Es melindrosa, sismática y hasta chismosa, la tonta esa.

ONOFRE: En cambio Flor. Ella es muy tronquita, como muy quedada, sí, muy descoordinada, sí, muy torpe, también, pero con todo y todo, esa es una señora de su casa como nosotras. (p. 4)

- Juegos de palabras. No aparecen muchos recursos de este tipo, los que podemos identificar llegan desde la ironía y el sarcasmo:

RAQUEL: Hizo un autogol. Y uno de los sicarios del barrio sacó una pistola y lo mató. Así sin más, por un partido.

LUZ MILA: Miserable.

ONOFRE: Mal nacido.

RAQUEL: Sí, un verdadero hijo de puta ... y la puta es una de ustedes dos. (p. 5)

- Imágenes mentales cómicas. No es un recurso muy usado debido al tema que trata el texto, pero en las primeras escenas donde los personajes aparecen más relajados sí podemos encontrar intervenciones de este tipo.

ONOFRE: Comadre y ¿Flor? y ¿Aracely? ¿No van a venir? Las más quedadas son las que menos ensayan. Me da piedra que Pachito las deje seguir yendo a clase, esa Aracely no coge ni media, ¿Viste cómo está ahora? Por eso es que tiene esa tiroides toda alborotada.

LUZ MILA: Lo que tiene alborotado es el colesterol, “Gorda” es lo que está y blaucuzca la tonta esa. Esa seguro tiene “palanca”. Corrupción hay hasta en un grupo de aeróbicos de la tercera edad. (p. 4)

- Coloquialismos. El idiolecto y las expresiones propias de Medellín están presentes en cada página. Quizá si alguien no lo conoce en algunos momentos puede resultar chocante o incluso gracioso:

LUZ MILA: Tan boba, deja de hablar pendejadas. ¿Cuál humilde? Como los ricos, solo que miya no tiene piscina sino caño. (*Ríen.*) (p. 6)

LUZ MILA: (*Gesto de molestia.*) Se me metió un viento en una costilla, me siento mal. Mejor vámonos y luego volvemos a averiguar por esta vieja. (p. 7)

ONOFRE: ...Shhhhhhhh! Comadre...Ayyyy perdón, ya sé que a miya no le gusta que yo le diga comadre. Raquelita, mamita, no la embarre más, suéltenos y déjenos ir. (p. 10)

- **El personaje cómico**

Dadas las características poco cómicas del texto *El Ensayo*, los únicos personajes que podríamos considerar cómicos, o que aportan alguna comicidad a la historia desde su caracterización, son Onofre y Luz Mila, las madres de los sicarios Juan Carlos A y Juan Carlos B. Como ya se comentó, son unos personajes similares a las protagonistas de *Veneno* (Carolina Cuervo, 2012), pero situadas en el lugar opuesto de la escala social. Mientras que en *Veneno* son tres mujeres de estrato social alto que se relacionan y se mueven en lugares y espacios distinguidos, en *El Ensayo* tenemos a unos personajes de clase baja, de gustos y formas populares que viven en el barrio Santo Domingo de Medellín.

ONOFRE: En cambio, la casa de Aracely eso es un potrero grandísimo, eso parece como un ... ¿Cómo es que se dice miya?

LUZ MILA: Inquilinato.

ONOFRE: ¡Sí! Chillan niños, los nietos con la música a todo volumen, los hijos tomando en el portón, las nietas besuqueándose con los gamines de la cuadra... A mí si es que poco me gusta ir allá, ni en el mes de la virgen. Siempre que toca rezar allá yo me hago la enferma. Preferible eso que ir a hacerle morcillas al diablo.

LUZ MILA: Y tampoco donde la pobre Fidela... no, que miedo. Eso es una invasión horrible, un barrizal asqueroso... (p. 5)

Mientras que a las tres protagonistas de *Veneno* las asociábamos con la figura clásica de la *meretrix* romana, en este caso creemos que la asociación más cercana sería la *matrona* romana, aunque no encajen del todo entre sus características fundamentales; en España el tipo social más cercano a ellas sería la clásica *maruja* que también conlleva mucha carga cómica. Incluso en un momento del texto se les define como “matrona”:

RAQUEL: (Al público.) Luz Mila me empuja, tiene más fuerza que yo la condenada. Es una matrona grande, de familia peligrosa. Atraviesa la puerta, en el pasadizo ve a Onofre tirada en el suelo. (p. 9)

Luz Mila y Onofre, demuestran también sus limitaciones culturales en diversos momentos y sus intervenciones suelen estar recargadas de referencias religiosas:

ONOFRE: Nos toca poner cara de geriátrico para vender más.

LUZ MILA: ¡Ave María! Y con las ganancias hacer una peneri... Peneri... ¿Cómo es eso mija?

ONOFRE: Peregrinación.

LUZ MILA: Eso. Pereni... Una excursión con el padre Fernando a tierra santa. (p. 6)

LUZ MILA: ¿Será que Pachito no va a venir?

RAQUEL: No, no viene. Yo no lo invité.

LUZ MILA: ¿Qué? Pero él es el director, el que corrige... Él es el... El ojo extremo mija, el ojo extremo. (p. 8)

Estos dos personajes de Onofre y Luz Mila podríamos compararlos también, salvando las enormes distancias de estilo y contexto, con otros dos que ya colocamos de ejemplo en este mismo trabajo⁷⁰ hablando sobre los recursos cómicos lingüísticos, nos referimos a la Mediodiente y la Remilgada, personajes del sainete *Manolo*, de Ramon de la Cruz (1786). Con esta comparación queremos anotar que este tipo de personajes de corte más popular como Onofre y Luz Mila, sí tienen mucha más cabida en el mundo de la comedia aprovechando su propia naturaleza, limitaciones y entorno para alimentar las intenciones del dramaturgo.

⁷⁰ Apartado 4.7.6.1, página 248.

6. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

1. Revisión de los objetivos planteados

Al comienzo de este trabajo nos propusimos cuatro objetivos que debíamos cumplir a la hora de presentar un resultado final positivo del mismo. Iremos recordándolos para comentar los alcances de cada uno de ellos.

- Proponer un método de análisis de textos dramáticos genérico. La propuesta está disponible y fundamentada en este trabajo, posteriormente se aplicó a los diez textos dramáticos seleccionados. Creemos que nuestra propuesta responde a las necesidades de análisis de un texto dramático desde una visión genérica que permita comprender cuales fueron las intenciones del dramaturgo a la hora de crear dicho texto y cómo organizó su ideas para construirlo. Los siete aspectos que trata la propuesta son: datos generales, tema, estructura, estilo, personajes, contexto y autor. Dentro de estos puntos encontramos diferentes áreas que pueden aclarar el proceso del autor y ayudar al estudiante a comprender mejor cómo un autor dramático compone su texto. Igualmente, esta propuesta de análisis también puede servir al futuro dramaturgo a entender los procesos creativos de otros textos para aplicarlo en su propia creación, e incluso puede aportar diferentes opciones para un *trabajo de mesa*⁷¹ en el momento en que una compañía quiera poner en escena cualquier texto.
- Proponer un método de análisis e identificación de los aspectos cómicos del texto. Siguiendo con la propuesta de análisis, continuamos hacia una especialización de la misma hacia el género cómico. Los puntos que parecen en esta segunda parte de la propuesta de análisis son: género y subgénero cómico, estilo y tipo de comedia, recursos cómicos lingüísticos y no lingüísticos, y personaje cómico. Esta parte es posiblemente el núcleo central del trabajo ya que una buena parte de los esfuerzos y el interés del estudio ha sido encauzada hacia la exploración de los aspectos cómicos del texto dramático. Al analizar los textos seleccionados aplicando esta propuesta hemos encontrado que, si bien explicar los impulsos cómicos de un creador es bastante complejo, sí podemos identificar los elementos más comunes que un autor suele usar para generar comicidad. Igual que

⁷¹ Se conoce como trabajo de mesa a la parte de un proceso de montaje o puesta en escena donde se analiza y estudia el texto dramático.

la anterior, esta parte del trabajo ayuda al estudiante o al futuro dramaturgo a entender el proceso de un autor y cuáles son los apoyos fundamentales para generar los momentos y situaciones plenas de humor y comicidad. También podemos observar esta parte, especialmente los apartados sobre recursos cómicos lingüísticos y no lingüísticos, como un catálogo bastante amplio de posibilidades cómicas que un autor o incluso un teatrero, ya sea director de escena o actor, podrían consultar para posteriormente aplicar buscando generar comicidad en su trabajo creativo.

- Aplicar este método a un grupo de textos representativos de la creación dramática cómica colombiana identificando los principales recursos cómicos utilizados por los autores. Para este apartado seleccionamos diez textos dramáticos contemporáneos de carácter cómico, escritos por autores colombianos que hubiesen sido publicados o estrenados en el siglo XXI. Para esta parte del trabajo, hicimos una revisión amplia del panorama dramático y escénico en Colombia ya que en algunos casos resulta difícil separar la puesta en escena del texto en sí, ambos trabajos se realimentan de forma mutua para facilitar la creación. Para realizar la selección nos fijamos en aspectos como: premios literarios o reconocimientos ganados por el texto, éxito de críticas y público, presencia en la cartelera teatral, o relevancia del dramaturgo en el sector teatral colombiano. Creemos que esta selección de diez textos dramáticos analizada, en la que hemos primado la diversidad de enfoques, registros y estilos, dibuja un panorama general del tipo de comicidad usada por los dramaturgos en Colombia y abre la puerta a futuras investigaciones que complementen el camino que hemos iniciado con este trabajo.
 - Plantear resultados relacionándolo con el contexto político y social del país. Uno de los apartados del análisis está referido directamente al contexto y en las preguntas sobre datos generales los autores debieron contestar qué grado de relación tiene el texto con el conflicto o postconflicto en Colombia. Es necesario recordar que el siglo XXI en Colombia ha sido especialmente agitado y debido a ello incluimos un subapartado en el trabajo referido al contexto colombiano explicando un poco más esta situación. En las charlas con algunos autores este punto se trató y algunas de sus observaciones fueron muy valiosas para poder enmarcar su trabajo dentro de la realidad colombiana.
2. Revisión de los conceptos de comedia y de género cómico

Al realizar el marco teórico decidimos plantear en primer lugar una revisión del concepto de comedia y de la comedia como género a lo largo de la historia. Este recorrido nos ha aportado una base muy sólida para luego afrontar el trabajo de construcción de la propuesta de análisis y también para cimentar la importancia que lo cómico ha tenido a lo largo de la historia. Igualmente, resulta necesario para conocer la tradición y entender cómo se han ido construyendo las ideas, teorías y estereotipos sobre el género cómico a lo largo del tiempo en sus diversas formas. También entendemos este desarrollo de la visión histórica de los géneros como una fuente de consulta de gran valor didáctico para el uso docente que pueda generar a futuro nuevas investigaciones sobre la genealogía de lo cómico.

Por otro lado, creemos que resulta necesario poner en valor la comedia, en su historicidad y en su actualidad, frente a malentendidos, posibles minusvaloraciones o visiones incompletas a la hora de comprender sus potencialidades como espacio de creación, literaria y teatral. Para ello es necesario fundamentar sus raíces y su desarrollo como género principal que se ha dividido una y otra vez en multitud de subgéneros y formas. Tal y como comprobamos al hablar con los autores, existe una tendencia a *evitar* la comedia como género o como objetivo dramaturgico. No obstante, sí que aparecen recursos, situaciones y personajes cómicos en los textos de autores que en principio tienden a *huir* de la comedia. Para estos casos y otros similares, un mayor y más elaborado reconocimiento del género cómico, de su desarrollo y alcances sin prejuicios, creemos que podría generar una mirada diferente hacia el humor y hacia la misma intención de hacer reír.

3. Sobre la definición de comedia propuesta

En el capítulo dedicado a las definiciones de comedia, aportamos una propuesta de definición que se construyó en este trabajo a partir de las principales ideas que recogimos de varios autores y que aparecían de forma más repetida. La volvemos a copiar en este apartado:

La comedia es un género cuyo objetivo es provocar risa y generar alegría apoyándose normalmente en personajes populares que muestran su dimensión más humana. No suele tratar temáticas excesivamente profundas o trascendentales, en cambio es un buen vehículo para la crítica y a la sátira. El carácter autoparódico de la comedia facilita su adaptación constante al contexto que toma como referente apoyándose en elementos musicales, festivos o burlescos. También aparece en otro tipo de géneros para acercar

las tramas al espectador, que usualmente encuentra finales felices o agradables en las propuestas cómicas. (p. 29)

Ya dijimos que para simplificar la definición nos quedábamos con la primera frase “La comedia es un género cuyo objetivo es provocar risa y generar alegría”, podría sonar demasiado simple, pero creemos que ese es el fin fundamental de la comicidad. Es cierto que también pueden existir otros objetivos en la comedia como la denuncia o la crítica política y social, aunque el paso por la risa y la sonrisa del espectador o lector debe estar asegurado para que cumpla plenamente su función. Por otro lado, para que el mensaje *duro* llegue de forma plena, por ejemplo en el caso de la obra *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015), donde la denuncia a la clase política es constante, es necesario el alivio cómico para que el sufrimiento que puede generar al espectador al reconocer las situaciones planteadas no bloquee la asimilación del mensaje y su sentido crítico.

El resto de ideas relacionadas en la definición propuesta comprenden y agrupan los conceptos fundamentales que hemos ido recogiendo en el desarrollo de la evolución histórica del término. En el caso de la comedia en Colombia, y según lo que hemos visto reflejado en los textos seleccionados, se cumplen en su mayor parte:

- Personajes populares: aparecen en varios textos analizados, especialmente en *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012), y *Las Botas del Tío Manuel* (Primo Rojas, 2002).
- Temáticas no demasiado profundas: hay textos donde el planteamiento es más ligero como en *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006) y *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado, 2003).
- Comedia como vehículo crítico: destaca especialmente *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015), pero en casi todos se vislumbra una intención de denuncia social.
- Elementos musicales, festivos o burlescos: esta característica aparece especialmente en los textos más cercanos al clown: *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006), y *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012).
- Otros géneros: en este estudio hemos seleccionado textos cómicos, pero incluso alguno se escribió sin esa intención buscando otro género diferente como *Ositos de goma* (Felipe

Botero, 2012) o *El Ensayo* (Johan Velandia, 2016) y de alguna forma la comedia cambió su rumbo.

- Final feliz o agradable: en este aspecto sí debemos decir que no es un elemento especialmente abundante en la dramaturgia cómica colombiana, quizá los más cercanos a ello serían *Veneno* (Carolina Cuervo, 2012) y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006), aunque no podemos decir que cumplan totalmente con este requisito.

De esta forma al realizar el chequeo de los textos analizados frente a la definición propuesta encontramos que una gran parte de ellos encajan dentro de lo que entendemos por comedia. Ciertamente no hay una relación del ciento por ciento de ajuste en los conceptos escogidos, pero ya vimos en el desarrollo histórico de los géneros que la hibridación y la mezcla, junto a la aparición de nuevas formas es la tendencia que prevalece en nuestro tiempo.

4. Revisión del proceso para construir la propuesta de análisis

La propuesta de análisis se presenta en dos partes fundamentales: una primera más genérica y aplicable a cualquier texto, y una segunda que busca especializar su aplicación alrededor del género cómico.

La primera parte plantea una visión más global sobre el texto dramático que da una información muy importante para comprender cómo el autor construye el texto, pero también las intenciones que subyacen en el dramaturgo para contestar la pregunta de por qué toma las decisiones que toma a la hora de escribir. Desde el principio de la investigación trabajo, y también debido al interés hacia el propio trabajo creativo, dramático o escénico, esa fue una de las preguntas que queríamos contestar con esta propuesta.

Con el primer punto referido a los datos generales se pretende realizar un primer acercamiento al texto desde una rápida visión externa que, aun siendo muy concreta, permite situar el texto en su entorno inmediato sobre datos referidos a su escritura y también a su puesta en escena.

Aparecen después tres apartados literariamente vitales como son el tema, la estructura y el estilo que vuelcan la mirada hacia el interior del texto. Estos puntos siguen la línea marcada por Lázaro Carreter y Correa en su libro *Cómo se comenta un texto literario* (2017), un clásico todavía muy útil por su calidad y su vocación didáctica, y que consideramos son partes

fundamentales de cualquier creación literaria y responden a las preguntas del *qué* y el *cómo* se construye el texto.

Con el apartado referido a los personajes quisimos reconducir el análisis hacia un espacio puramente dramático. Si bien es cierto que en otros géneros y formas literarias también aparecen personajes, en el campo dramático es donde el personaje asume una relevancia y presencia crucial. Analizar e identificar a los personajes nos lleva a conocer a los vehículos que, usualmente y de forma tradicional, transmiten el mensaje del autor y que en muchos casos también sirven de reflejo o incluso alter ego del propio autor.

Con los dos últimos apartados - el contexto y el autor - entramos en un terreno a priori más externo al propio texto. La mirada recae sobre el creador y su entorno, especialmente sobre aquellos hechos y situaciones que pueden haberle empujado a crear lo que estamos analizando. Ahora bien, llevando la contraria a lo anteriormente citado cuando dijimos “a priori más externo al propio texto”, nos dimos cuenta, después de aplicar esta propuesta de análisis a los textos seleccionados y hablar con los autores, de que la influencia del contexto sobre el autor y sus intenciones creativas pasaría a ser prácticamente también un tipo de variable interna que puede condicionar desde el tema a tratar, hasta la estructura o el estilo que el autor elige para su escritura.

En la segunda parte de la propuesta nos adentramos en el campo de la comedia como objetivo fundamental del estudio. Solo con la primera parte del análisis bastaría para obtener una visión bastante completa del texto dramático y de las intenciones del autor, por lo que esta segunda parte significa una especialización hacia una mirada concreta sobre el humor, lo cómico y sus alcances.

Los dos primeros elementos que planteamos para estudiar, el género y subgénero cómico, y el estilo y tipo de comedia, nos llevan a la revisión de la forma en que se presenta el texto y lo recibe el lector o el público. Conocer el subgénero cómico nos suele adelantar una visión global del texto y de alguna forma nos *anuncia* qué tipo de estructura dramática podemos esperar. Al referirnos al estilo y tipo de comedia, estamos identificando las características que definen la forma de trabajo del autor y cómo las plasma en el texto que nos interesa.

Al hablar de los recursos cómicos quisimos identificar y clasificar aquellos elementos y herramientas más comunes que suelen usar los dramaturgos para provocar comicidad. Se dividieron en dos grupos: no lingüísticos y lingüísticos. Sabemos que no hay una ecuación o una

fórmula para hacer reír, pero queríamos acercarnos lo máximo posible a elaborar un catálogo de posibilidades, recursos o incluso *trucos*, que un autor dramático pudiera usar para generar comedia. Estos dos subapartados fueron especialmente complejos de redactar por la variedad de opciones que debíamos contemplar y agrupar.

Finalmente, e igual que en la primera parte del análisis, dedicamos un espacio al personaje; en este caso el personaje cómico. En algunos casos resulta difícil reconocer al personaje cómico e identificarlo como tal sin que su estudio genere dudas, mientras que en otros es más fácil asociarlo a un modelo o tipo más clásico. La revisión histórica de géneros cómicos en este caso nos ayudó a plantear algunas asociaciones de los personajes actuales con otros clásicos y reconocibles.

5. Resultados de la aplicación del modelo de análisis

Plantaremos este punto apuntando los posibles comentarios surgidos para cada elemento analizado en las dos partes de la propuesta.

Sobre la primera parte, en la propuesta de análisis general del texto dramático:

- Datos generales. Este apartado es el más concreto y objetivo, los datos dan una visión global, no solo del texto dramático, también de su *vida* en escena. Es posible que en el caso de que el texto que trabajamos no se hubiese estrenado o publicado este apartado quedase más escueto, en estos casos habría que complementar con otros datos más cercanos al autor.
- El tema. Desde nuestro punto de vista, el tema es uno de los elementos vitales del texto, quizá el corazón como decía Sid Field: “Lo más difícil de escribir es *saber qué escribir*” (1995, p. 12). Entendemos que al definir el tema y sus conceptos asociados: conflicto, objetivo, motivo y situación previa, tal y como lo hemos planteado, estamos entrando a conocer los impulsos del autor y se abre una puerta para seguir profundizando en otros aspectos, como pueda ser la dimensión política o de crítica social en principio ajena al texto pero finalmente muy presente en el mismo. En algunos casos, la charla con los autores cambió nuestra primera perspectiva de la finalidad cómica y alcances que se trataban en el texto.
- La estructura. Al investigar la estructura del texto estamos revisando la forma en que el autor presenta su propuesta y sobre qué vehículo transmite sus ideas. Nos dimos cuenta

de que, excepto algunos autores puntuales, otros no usaban divisiones formales que cumplieren una intención clara para organizar la historia. En los análisis tendimos a organizar los textos en tres actos aunque no aparecieran directamente definidos de esta forma, porque tal división de la materia dramática es fundamental para el análisis dramático y para la enseñanza de la escritura de textos para la escena. Así como en la escritura audiovisual la estructura del guion y su organización de escenas es muy importante, incluso se usa para definir géneros, para los dramaturgos consultados este aspecto no resulta tan importante a la hora de plantear su proyecto y nos encontramos formas muy diferentes de plasmar la dramaturgia. Excepto los textos publicados, o de dramaturgos más experimentados, al revisarlos encontramos que están escritos y organizados apuntando a su puesta en escena; en muchos casos el mismo autor es el director. Este punto condiciona la forma de estructurar y presentar el texto, de modo que encontramos momentos donde podría faltar alguna indicación para el lector que no se involucra en el trabajo escénico. Es posible que el hecho de que la publicación de teatro no esté muy desarrollada en el país, junto a la falta de una escuela de escritura dramática constante y bien fundamentada, pueda condicionar la forma en que los autores presentan sus trabajos.

- El estilo. Al investigar el estilo entramos en la personalidad creativa del autor, que se manifiesta en su trayectoria y en sus elecciones en cuestiones de fondo y forma, para intentar buscar elementos en común que lo definan. Este punto es quizá de los más complejos para definir ya que el estudio debe ir más allá del propio texto que analizamos, aunque no siempre se tiene acceso a otros textos del mismo autor, si bien se ha hecho un esfuerzo importante en la lectura de textos y visionado de espectáculos centrados en el “teatro de humor” o “teatro cómico”. En el caso de este trabajo, cada uno de los autores estudiados presentan estilos e intereses muy diferentes, aunque esa fue en parte la intención para mostrar varias formas de escritura dramática, lo que a fin de cuentas define la diversidad de tendencias estilísticas existentes en el país.
- Los personajes. Al analizar los personajes nos hemos fijado especialmente en la función que cumplen, el modelo y la tipología a la que pertenecen. No quisimos entrar en formas de análisis más cercanas al trabajo actoral como el método Stanislavski u otros similares, quisimos incorporar un tipo de búsqueda del personaje más cercano al texto y aplicable en diferentes terrenos. Aunque aparecen también el método actancial, el estudio

cuadrimensional del personaje y el eneagrama como opciones alternas, pensamos que los dos primeros son quizá más efectivos para el trabajo del actor y la actriz, mientras que el eneagrama se presenta como una opción más híbrida e interesante que en los últimos años ha ganado bastante presencia entre dramaturgos y guionistas de audiovisual como elemento de consulta, o como una guía básica e intuitiva para una primera aproximación al sujeto a encarnar en la escena o ante la cámara.

- El contexto. Al comenzar este trabajo incluimos este apartado con algunas dudas sobre su validez y uso para nuestros objetivos. Ahora podemos asegurar que es posible que el estudio sobre el contexto nos haya abierto una puerta para seguir investigando este aspecto del análisis dramático. La relación entre el contexto y el autor resulta prácticamente indivisible y entendemos influye en la forma que tiene el dramaturgo de abordar sus aspectos más literarios: los ya nombrados estructura, tema y estilo. En el caso de los textos analizados, al ser todos del mismo país y prácticamente de la misma época, no encontramos grandes diferencias alrededor del contexto global donde se enmarcan entre ellos, pero sí en los propósitos o búsquedas creativas de cada autor. En su mayoría, a pesar de su apuesta por el humor en el tratamiento de lo real, mantienen una relación directa y comprometida con los grandes problemas, de orden social, político o económico que padece Colombia.
- El autor o autora. En los análisis incluimos biografías de los autores que muestran su recorrido artístico y dibujan los intereses y tendencias dramáticas que manejan como información complementaria. No obstante, el hecho de poder entrevistarse con el autor y recoger sus opiniones y vivencias alrededor de su proceso creativo resulta crucial. En algunos casos el encuentro con el autor cambió nuestra primera idea sobre el texto analizado. Como, por ejemplo, las charlas con Mario Jurado y Primo Rojas que nos definieron *el lugar* de donde había salido el texto, o Martha Márquez que nos confesó que escribió *Vaselina* (2015) sin mucha fe y como trabajo *puramente alimenticio* en un momento difícil de su vida, de la misma forma que su personaje principal.

Como resumen final sobre la aplicación de esta primera parte de la propuesta de análisis, debemos considerarlo como un formato de análisis sobre el texto dramático muy válido para el ámbito educativo que muestra un panorama global de lo que significa escribir un texto dramático. Pero también creemos que puede aportar mucho en el campo profesional escénico,

ya que define y saca a la luz las motivaciones, formas, recursos y estrategias usadas por el autor a la hora de escribir un texto dramático ya que la finalidad de un texto dramático es ser representado. Dependiendo de los intereses del investigador o usuario de nuestra propuesta, se puede poner más énfasis en los aspectos más puramente literarios, volver la vista hacia el autor, o profundizar en aspectos más teatrales. Es necesario tener en cuenta que esta propuesta está construida en parte desde la visión de un docente y también dramaturgo, por lo que algunas de las preguntas que se buscan responder coinciden con las propias dudas hacia los procesos creativos más cercanos al quehacer teatral. Especialmente hemos intentado contestar a la pregunta del *por qué* en todas sus variaciones: por qué el autor escribe sobre un tema en particular, por qué organiza y compone su historia de una forma específica, o por qué le interesa trabajar de ciertas maneras.

Sobre la segunda parte del análisis, respecto a la propuesta de análisis de elementos cómicos en el texto dramático:

- Género y subgénero cómico. Para clasificar los textos analizados tuvimos en cuenta el estudio histórico del género cómico que desarrollamos y especialmente las propuestas de García y Huerta (1992) y Medina (2000) ya que nos parecen las más acertadas y ajustadas a nuestros intereses. Resulta difícil conseguir que un texto *encaje* perfectamente en un subgénero cómico concreto, la tendencia es hacia la mezcla de formas y en algunos casos encontramos textos que no tenían una intención claramente cómica. Incluso hablando con los autores, ellos mismos tampoco apuestan definitivamente hacia un género concreto respecto a sus trabajos y a veces *intentan escapar* de la comedia. No obstante, la definición del género en el texto dramático sí es algo que de alguna manera se tiene en cuenta en la dramaturgia actual colombiana, aunque creemos que a veces de una forma poco ortodoxa o simplemente publicitaria. Como ejemplo de esto tenemos a Johan Velandia, que subtitula su obra *El Ensayo* (2016) como “thriller costumbrista”, o la compañía La Maldita Vanidad de Bogotá que define algunas de sus creaciones como “dramas neocostumbristas de carácter fatal”. Es decir, el uso de la denominación del género adopta unos significados diferentes a un simple clasificación literaria o formal.
- Estilo y tipo de comedia. Nos referimos en este punto a las formas y elementos que diferencian al dramaturgo de otros respecto a las estrategias cómicas usadas en su texto.

Definir el estilo cómico en algunos autores fue complejo, especialmente si la apuesta del texto no era cómica de forma directa ni podíamos consultar otros trabajos similares del autor para poder tener una mirada comparada. Creemos que si el texto o el autor analizado no cumplen con esa intención claramente cómica, este punto se puede solapar con el de estilo general. En nuestro estudio los autores Primo Rojas, Carlos Parada, Carolina Mejía y Santiago Merchant son los que más diferenciado tiene su estilo cómico, quizá por su apuesta clara hacia un tipo de comedia sin posibles dudas y diferente de los demás.

- Recursos cómicos. En el momento de escribir estos dos apartados, no lingüísticos y lingüísticos, nos encontramos con varias dudas para encararlo. Partimos en principio de la propuesta de Bergson (1985) sobre lo cómico de situación y lo cómico verbal para clasificar las estrategias cómicas del autor. Posteriormente, fueron de gran ayuda los trabajos de Vorhaus (2017), Gené (2015), Edeso (2005), Vivanco et al. (1997) o Gurillo (2000), entre otros más secundarios, que presentaban diferentes formas de definir los recursos cómicos. No obstante, al leer la clasificación que hace Sala (1987) de los recursos cómicos del sainetero González Castillo, fue cuando encontramos el impulso definitivo y la estrategia para plantear nuestra propuesta.
- Recursos cómicos no lingüísticos. En este primer apartado sobre las estrategias usadas por el autor, entramos a realizar una clasificación a modo de catálogo de los recursos que no suelen aparecer en los diálogos propiamente dicho. En un primer momento de la investigación creíamos que todos estos recursos estarían en las partes de acotación del texto cuando el autor se refiere a situaciones o acciones de los personajes, pero encontramos que también existen muchos recursos no lingüísticos insertos en la propia estructura y forma del texto como pueden ser la premisa cómica, el choque de contextos o los obstáculos. Este apartado fue quizá el que más aportes y posibilidades nuevas nos ha dado en este trabajo abriendo muchas posibilidades a futuras investigaciones y proyectos. Posiblemente también para el trabajo dramaturgico haya sido el que más opciones creativas nos haya brindado a la hora de escribir un texto cómico, sin olvidar nuestra faceta como docente y formador de creadores escénicos y dramaturgos.
- Recursos cómicos lingüísticos. En este segundo apartado nos centramos en aquellas estrategias usadas por el autor para conseguir comicidad y que suelen aparecer en los

diálogos del texto. Este tipo de recursos quizá se identifican mejor que los no lingüísticos ya que nos fijamos los diálogos y desde allí se clasifican según su intención o forma. Este tipo de estrategias cómicas en los diálogos no son tan comunes en otros géneros y suelen identificar definitivamente al texto cómico. Entre los autores analizados, salvo los que apuestan de forma explícita por la comedia, no es fácil encontrar en los diálogos este tipo de recursos. Ya dijimos que algunos autores intentan no entrar en el campo de la comedia por lo que se evita usar estos procedimientos cómicos que *anuncian* de una forma muy clara la existencia de la comedia.

- El personaje cómico. A diferencia del apartado anterior donde revisamos todos los personajes clasificándolos según su tipo y función, en este nos fijamos solo en su función como importante elemento cómico en el texto. El buen personaje cómico, en muchos casos, es el vehículo donde se recarga todo el peso de la comicidad; incluso para algunas obras no todos los personajes de un texto los podríamos considerar cómicos. Es interesante comprobar como una gran parte de los personajes seleccionados tienen su espejo con otros personajes cómicos más clásicos y que hunden sus raíces en los tipos de la comedia grecolatina, en la importante tradición cómica en la literatura dramática española, modelos externos como la *Commedia dell'Arte* u otros personajes cómicos más actuales. Por otro lado, existe una clara identificación y similitud de muchos personajes con las características de los héroes y antihéroes cómicos.

La reflexión final sobre esta segunda parte de la propuesta de análisis nos lleva a pensar que estos elementos cómicos analizados dibujan un panorama muy completo de la forma que debe tener un texto para poder ser considerado cómico. No obstante, también debemos añadir que existen otro tipo de elementos de carácter más subjetivo que aportan mucho a la creación de un texto cómico y que resultan muy difíciles de identificar. En nuestro diálogo con los autores, algunas de las respuestas sobre *cómo* escribían sus textos para buscar la comicidad fueron bastante vagas y en algunos casos ni siquiera hubo una respuesta. Por eso mismo, entendemos que en nuestra propuesta se estudian aquellos elementos identificables y objetivos que en el texto provocan el humor y buscan hacer reír. Igualmente, en los procesos de montaje aparecen otro tipo de estrategias cómicas por parte de los actores y la dirección que complementan y multiplican la comicidad planteada por el autor, tal y como muchos autores nos expresaron y también pudimos comprobar al ver esas puestas en escena.

6. La selección y el trabajo con los textos dramáticos

A la hora de seleccionar los textos a trabajar nos encontramos diferentes inconvenientes. Una primera selección arrojó veintiocho títulos más o menos relevantes, de los que muchos de ellos ya conocíamos y otros se leyeron para decidir su conveniencia. Finalmente, seleccionamos dieciséis títulos que tocaran diferentes formas y estilos cómicos para abrir el abanico de posibilidades y poder plantear en el trabajo distintas formas de abordar la comedia en el país. Pero no siempre fue posible acceder a los mismos, pues o no estaban publicados, lo que es una tónica dominante, o sus autores no quisieron facilitarlos aduciendo razones varias, o sus autores no respondieron a nuestras llamadas, a pesar de nuestra insistencia, incluso en conversaciones cara a cara. Como algunos de esos textos ya estaban en nuestro poder, pedimos diez a varios autores y autoras y recibimos tres de forma más o menos inmediata de creadores interesados en participar en el estudio, otros tres tras insistir bastante, y hubo otros cuatro autores de los que no recibimos ningún tipo de respuesta, alguno de ellos de autores con gran reconocimiento nacional e internacional, por lo que intuimos que en ellos tampoco hubo gran interés en participar. Este aspecto también puede darnos a entender la existencia de cierta dejadez, o quizá desconocimiento, en el teatro colombiano respecto a lo que significa la investigación y lo que puede aportar para aumentar la necesaria profesionalización del sector tanto a nivel nacional como internacional. Finalmente nuestra propuesta inicial de dieciséis textos se redujo a diez, intentando que esa selección mostrase formas diferentes de hacer literatura dramática y teatro cómico en Colombia en el siglo XXI.

Muchos de los textos llegaron en formato digital o cedidos por los propios autores. Solo tres textos, *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado, 2003), *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015) y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006) se pudieron consultar desde un ejemplar editado. Los dos primeros por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que es una de las escasas editoriales de teatro en Colombia que mantiene una labor más o menos regular, y el tercero en una edición de Impresol, Bogotá, con la colaboración del Ministerio de Cultura de Colombia. En el caso de *Ositos de goma* (Felipe Botero, 2012), aunque está publicada por la revista *Tramoya* de la Universidad de Veracruz, México, no pudimos tener acceso a un ejemplar impreso y debimos usar una copia digital facilitada por el autor. Destaca el caso de *Las Botas del Tío Manuel* (Primo Rojas, 2002), pues en tanto el autor señala que no existe un texto como tal, la solución que el propio autor nos ofreció fue la de consultar la grabación de

una de sus puestas en escena alojada en una plataforma de *streaming* de pago y lo tomamos como análisis de un texto espectacular.

Para los criterios de selección, además de la falta de colaboración de algunos autores, también evitamos, como se dijo, analizar textos similares que pudieran solaparse en sus intenciones y formas. Además tuvimos en cuenta una serie de características diferenciales que podían ayudar a formar una visión general de la dramaturgia cómica en Colombia durante el siglo XXI para nuestro trabajo. Estas finalmente fueron:

- Textos de montajes que cosecharon éxito comercial o de público: *Veneno* (Carolina Cuervo, 2012), *Ositos de goma* (Felipe Botero, 2012), *El Ensayo* (Johan Velandia, 2016).
- Textos de monólogos teatrales: *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado, 2003), *Las Botas del Tío Manuel* (Primo Rojas, 2002).
- Textos con algún reconocimiento o premio relativo a la comedia: *Vaselina* (Martha Márquez, 2015)
- Textos escritos para un estilo clown o más farsesco: *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006), *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012).
- Textos con abundante crítica y sátira política: *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015), *Discretas Bestialidades* (Santiago Merchant, 2018).

Otros textos de autores colombianos escritos en el siglo XXI que revisamos y se tuvieron en cuenta para el trabajo fueron: *El Puesto* (Cesar Betancourt), *Tribulaciones de un autor desconcertado o la saga del espejo constante* (José Assad), *Cartagena tierra de Kalamaries* (Carlos Ramírez), *Yo no estoy loca* (Fabio Rubiano), *Carruaje de Viejos con Látigo Verde* (Henry Díaz), *Coragyps sapiens* (Felipe Vergara), *Dos Hermanas* (Fabio Rubiano), *La Verita* (Carolina Cuervo), *Pequeña Farsa fuera de Contexto* (José Domingo Garzón), *Criadillas o mi Amor por Eva* (Erik Leyton), *El Malo de la Película* (Sandro Romero), *El Champion* (Juan Bilis), *El Conejo más Estúpido de este Siglo* (Santiago Merchant), *De cómo un pobre entierra a la mamá* (Primo Rojas), *Hay un complot* (Dago García), *Pequeñas Traiciones* (Rodrigo Rodríguez), *Manual de Zoofilia para el obrero Trotskista* (Juan David Pascuales), *¿Fe?* (Pedro Miguel Rozo).

Y anotamos que, de todos los textos revisados, los seleccionados y los que no entraron en la selección final, el único que cuenta con un premio directamente relacionado con la comedia es

Vaselina (Martha Márquez, 2015), que ganó el Premio Fanny Mikey de Comedia⁷² en el año 2013 y por eso fue incluido entre los diez finalistas, además de por su gran calidad dramática. No obstante, e irónicamente, es el único montaje que reporta haber hecho menos de diez funciones.

7. El trabajo con los autores

El trato con los autores tuvo diferentes lecturas: como ya dijimos, con algunos creadores preseleccionados no hubo posibilidad de trabajar, pero con otros la colaboración fue completa y muy positiva. Creemos que es justo destacar a los que además de enviar su texto, accedieron a entablar una charla para ampliar la información: Mario Jurado, Carolina Cuervo, Martha Márquez, Verónica Ochoa, Felipe Botero, Carolina Mejía, Primo Rojas y Johan Velandia. De los diez seleccionados no pudimos hablar con Santiago Merchant porque estaba grabando una serie, aunque su actitud fue colaborativa. Obviamente tampoco pudimos hablar con Carlos Parada, fallecido en 2018, pero obtuvimos una estimable ayuda de Kadir Abdel Rahim Garzón, que fue su colaborador y asistente durante muchos años. De los diez textos seleccionados conversamos con ocho autores de forma directa y hubo buena comunicación con los otros dos restantes. Creemos que en este sentido el objetivo principal se cumplió y generamos cierto interés en los autores en saber qué se escribiría sobre su trabajo, al tiempo que cierta sorpresa en algunos por haber sido elegidos para conformar este corpus dramático.

Subrayamos de nuevo los encuentros con los autores ya que en algunos momentos resultaron vitales para entender e interpretar la dirección del texto; especialmente en la comedia que en algunos casos tiende a ser muy subjetiva. En el apartado sobre el autor de la propuesta de análisis, normalmente incorporamos un breve biografía que sirva de orientación, pero la experiencia después de realizar los análisis nos dice que el trato directo con el autor es muy importante y necesario para desentrañar todo lo que puede ofrecer un texto dramático. Se dieron casos como el de Mario Jurado que nos indicó que nunca quiso escribir una comedia, pero de alguna forma el público dictó sentencia en sentido contrario. O las palabras de Verónica Ochoa que nos dijo que ella creía que “la comedia era una receta para el fracaso” (Ochoa V., comunicación personal, 15 de agosto de 2022), pero después del éxito obtenido por su obra *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (2015) cambió totalmente de parecer.

⁷² No tenemos constancia de que el Premio Fanny Mikey de Comedia se haya convocado en otras ediciones.

Destacamos también algunos momentos donde los autores no eran capaces de definir correctamente, o de una manera más formal, lo que ellos mismo escribían o cuáles eran los recursos cómicos que solían utilizar en sus textos ni si eran o no lingüísticos; como el caso de Carolina Mejía que frente a una pregunta sobre el humor verbal nos dijo: “Yo no sé escribir chistes, lo mío es el humor físico” (Mejía, C., comentario personal, 18 de agosto de 2022). Curiosamente, al revisar su texto encontramos que fue uno de los que más recursos lingüísticos usaba ya que está prácticamente construido desde varios monólogos y apoyado en la voz de los personajes. Esto refuerza la idea de que el apartado referido a la clasificación de recursos cómicos puede servir también como catálogo de consulta y ordenación de este tipo de elementos que a veces resultan difícilmente identificables por los mismos autores, y puede tener un enorme valor didáctico en la formación de especialistas en dramaturgia o escritura escénica.

8. Resultados de la aproximación a la dramaturgia colombiana cómica

Para abordar este apartado elaboraremos un listado de puntos que hemos encontrado al desarrollar el trabajo y trabajar con los textos seleccionados:

- Dificultad para encontrar textos claramente cómicos. Este fue uno de los primeros aspectos que encontramos al comienzo del trabajo. Exceptuando aquellos autores que presentan sus textos como abiertamente cómicos: Primo Rojas, Carolina Mejía, o Carlos Parada, otros textos en principio no se *quieren identificar* directamente como género de comedia.
- Existe un intento de *evitar* la comedia. Algunos autores como Verónica Ochoa, Felipe Botero o Mario Jurado, nos dijeron que en principio no buscaban la comicidad con sus textos. Se entiende la comedia como un género cercano al gusto de clase sociales de estrato alto y asociado a espacios más comerciales y quizá alejado de los resultados más artísticos.
- Para algunos montajes, las situaciones cómicas que aparecen en la puesta en escena no aparecen reflejadas directamente en el texto. Al comparar varios textos con su montaje, encontramos muchos momentos que surgen del trabajo en los ensayos y son aportes del equipo de dirección y actoral. Es decir, el texto *se transforma* en cómico durante su proceso de ensayos gracias a los aportes de los actores y actrices o la dirección. Este punto fue especialmente claro en los montajes de *Preámbulo para Hamlet* (Mario Jurado,

2003) y *Ositos de goma* (Felipe Botero, 2012), que no fueron ni siquiera concebidos para ser una comedia.

- En los textos analizados, la historia planteada es un vehículo para denunciar la situación política o social del país en el momento actual, especialmente crítica para su futuro. Exceptuando *Veneno* (Carolina Cuervo, 2015) y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006), donde la acción se sitúa fuera de esta intención argumental todas las demás plantean problemáticas y denuncias sociales o políticas. No obstante, puntualizamos que en el caso de *El Dorado Colonizado*, encontramos también cierta dimensión política al ridiculizar la llegada de los españoles a América, que enlaza con un tema de discusión bastante actual sobre la herencia hispana en América.
- Abundan los personajes de clase media y baja. De nuevo exceptuando *Veneno* (Carolina Cuervo, 2015) cuyos personajes pertenecen a un estrato alto, y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006) cuya acción sucede en otra época, la mayoría de personajes pertenecen a estratos medios y bajos siguiendo la tendencia tradicional del género hacia los personajes cómicos más populares.
- El fracaso como línea argumental. De la misma forma que la mayoría de personajes pertenecen a una clase social popular, usualmente los personajes principales de estos textos reflejan su estado de fracaso o desilusión de forma continua y el intento de salir de ese estado es lo que empuja la historia. Este elemento se identifica claramente en los textos de Martha Márquez, Felipe Botero, Mario Jurado, Santiago Merchant o Carolina Mejía.
- La figura del antihéroe como tipo preferido. Igual que el fracaso es el elemento que empuja a muchos de los personajes, los personajes protagonistas suelen asumir la figura del antihéroe cómico para conducir la historia. En muchos de estos personajes coinciden las características que dimos en el trabajo sobre el antihéroe cómico con las líneas de creación y desarrollo de muchos de los personaje analizados.
- Casi todos los textos seleccionados se ambientan en Colombia. Excepto *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006) que cuenta el viaje de Cristóbal Colón hasta América y *Discretas Bestialidades* (Santiago Merchant, 2018), que presenta unas coordenadas espaciales más indeterminadas aunque hay referencias a Colombia. Normalmente, el resto de textos, incluso los que no entraron en la selección final, aparecen ambientados

en Colombia y casi siempre en grandes ciudades. En esta contextualización tienen bastante peso los temas relacionados con el conflicto y el postconflicto en el país, tal y como quedó reflejado en el apartado de datos generales en la propuesta de análisis.

- Fragmentación del texto en escenas o secuencias. Formalmente, los autores prefieren organizar la estructura del texto en escenas cortas y a veces irregulares frente a la organización más formal por actos o escenas más habituales. En este caso, la excepción es *Ositos de goma* (Felipe Botero, 2012) que aparece dividido en tres actos.
- Tendencia a usar un número reducido de personajes, o elencos pequeños y limitados. Exceptuando *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006), *Corruptour ¡País de mierda!* *Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015) y *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012), aunque en los dos primeros casos solo hay tres personajes con presencia y desarrollo continuo; ninguno de los demás textos presenta más de cinco personajes y muchos de ellos no superan los tres personajes. Añadimos que, por otro lado, esta es la tendencia en las producciones del sector escénico actual, posiblemente debido a cuestiones de presupuesto y proyección. Este aspecto creemos que también influye en las decisiones creativas del dramaturgo a la hora de incluir más o menos personajes en su texto, ya que quizá de esta forma pueda encontrar más opciones de representación entre compañías y grupos interesados en su trabajo.
- Uso de la ironía y de recursos irónicos. En prácticamente todos los textos aparecen momentos donde la ironía es el vehículo preferido por los autores para plantear momentos cómicos. El humor grueso, más directo, o explícito no aparece de una forma tan común exceptuando los textos donde los personajes tienden a presentarse más marcados y cercanos al clown: *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012) y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006). También en *Discretas Bestialidades* (Santiago Merchant, 2018) los dos personajes usan un lenguaje más brusco, pero es un texto que tiende a escapar del realismo y ambientarse en un contexto más indefinido y supuestamente alejado de nuestra realidad.
- Menor tendencia a usar recursos directamente lingüísticos. Se encuentra un mayor manejo de recursos cómicos basados en la situación o las acciones y menos en diálogos chispeantes, ágiles o con giros y juegos del lenguaje. Posiblemente, para los autores el uso de juegos de palabras, comparaciones, incongruencias u otros recursos similares,

acercan el texto a un tipo de comedia menos interesante y creemos que precisamente porque estos recursos identifican de forma directa la intención cómica. Tal y como dijimos antes, existe una sensación o tendencia entre muchos autores a intentar escapar de ese posible encasillamiento. No obstante, para este caso sí podemos encontrar un mayor uso de este tipo de estrategias en *Las Botas del Tío Manuel* (Primo Rojas, 2002), *Vaselina* (Martha Márquez, 2015), y *Discretas Bestialidades* (Santiago Merchant, 2018).

- Buena salud de la dramaturgia femenina. Entre los textos revisados y analizados hubo un buen porcentaje de dramaturgas de las que pudimos conocer su trabajo. Entre los textos que finalmente llegaron a la selección de análisis están *Veneno* (Carolina Cuervo, 2012), *Vaselina* (Martha Márquez, 2015), *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012), y *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* (Verónica Ochoa, 2015), todos ellos de autoras que están en activo en el sector teatral. Destacan estos textos, en muchos casos por encima de los autores, por tener una mirada hacia la dramaturgia más profunda y quizá más involucrada en la situación y el contexto que se presenta que sus compañeros hombres. En el caso de Verónica Ochoa y Carolina Mejía, desde diferentes ángulos sus textos abordan un compromiso político y social que es prácticamente el eje de los mismos. Carolina Cuervo retrata muy bien la vida y las relaciones en un estrato social más acomodado, y Martha Márquez construye una auténtica odisea con el *viaje* de su protagonista. Los cuatro textos presentan una complejidad de construcción y detallismo estilístico muy destacable, e incluso también podemos añadir que formalmente su presentación es limpia y bien organizada, cosa que favorece mucho la lectura y la comprensión de los objetivos e intenciones de las autoras.

9. Algunas notas sobre la presencia de la comedia en el sector escénico colombiano

Aunque el objetivo del trabajo no es analizar las puestas en escena y espectáculos cómicos, en este periodo de tiempo hemos podido observar muchos montajes de comedia para realizar la investigación y encontrar textos que se ajusten a nuestros criterios. Debido a ello, nos atrevemos a comentar unas breves notas alrededor de nuestra experiencia sobre esta aproximación al género cómico en Colombia. Aunque somos conscientes de que este punto pertenecería a otro tipo de investigación, encontramos algunos elementos que sería interesante compartir para complementar el trabajo desde otra óptica.

Podemos identificar una gran distancia entre las obras cómicas consideradas *comerciales*, ya explicamos en el trabajo que lo comercial es un concepto discutible, y otras propuestas más independientes o de compañías estables. En este trabajo incluimos el texto *Veneno* (Carolina Cuervo, 2015) como representativo de esa tipología de comedia más cercana al teatro burgués o de grandes espacios, aunque en el texto no deje de latir una mirada crítica a las normas y patrones de vida de ese sector social. Esta distancia aparece no solo en el aspecto presupuestal y de proyección pública; también en el temático y formal, por lo que posiblemente los autores no mantienen las mismas formas de trabajo para uno u otro sector ya que los objetivos cambian bastante. Esto supone que entre uno y otro extremo de la cartelera aparece un espacio muy interesante desde el punto de vista dramático para ofertar a un público con necesidades diferentes. En este sentido, ya existen autores y compañías que creemos están explorando con cierto éxito ese nuevo terreno.

La presencia de espectáculos vinculados al mundo del clown y sus variaciones es muy alta en Colombia. En este trabajo incluimos dos textos cercanos a este estilo: *No te escupo en la cara, porque la vida lo hará mejor que yo* (Carolina Mejía, 2012) y *El Dorado Colonizado* (Carlos Parada, 2006). Podemos definirlos diciendo que el primero son clowns sin nariz roja y el segundo serían payasos más circenses. La presencia del clown es masiva tanto en la cartelera como en talleres, seminarios, diplomados, y otros ámbitos del campo teatral. Esta forma de trabajar exige un tipo de dramaturgia diferente a la tradicional que en muchos casos es efímera o resulta difícil conservar más allá de medios audiovisuales. El mundo del clown ha *invadido* el sector convirtiéndose en muchos casos en la única opción de hacer comedia existente y reconocida por una parte del público. También se ha de destacar su valor presupuestal y de gestión que favorece su aparición, en muchos casos por la portabilidad del espectáculo pues el creador no precisa más que de una *pequeña maleta* para portar sus enseres escénicos.

Igual que en otros países, la aparición y desarrollo de los espectáculos de *stand up comedy* ha llegado a las programaciones de los teatros de forma importante. En este trabajo incluimos el texto de Primo Rojas *Las Botas del Tío Manuel* (2002) como ejemplo de esta tendencia, aunque no es del todo un *stand up comedy* tal y como expusimos en su análisis y tiene una forma más híbrida. De la misma forma que sucede con el clown en el sector escénico, se tiende a asociar comedia con *stand up comedy* olvidando otras tipologías de teatro cómico.

También de la misma forma que sucede en otros lugares y para otro tipo de géneros o soportes, la comedia se ha convertido en una herramienta o recurso puntual para agilizar algunas propuestas escénicas que se sitúan alejadas del género cómico. Es decir, la comedia no es el objetivo del espectáculo o propuesta, es un medio momentáneo o puntual para mantener la tensión dramática y la atención del espectador. Así sucede en Colombia por ejemplo con los montajes de reconocidos directores colombianos como Manuel Orjuela o Jorge Hugo Marín, que siendo muy poco cómicos en su concepción y temática, sí usan diversos recursos perteneciente al género en varios momentos de sus espectáculos; un recurso a lo cómico, o al humor, que constituye un campo de investigaciones futuras.

Es posible que en algunos sectores del mundo teatral colombiano se esté asociando de forma errónea lo cómico a una idea de entretenimiento o evasión fácil, cuando históricamente la comedia ha sido un gran vehículo de denuncia o crítica política y social. En este momento podemos recordar el caso de humorista Jaime Garzón, del que ya hablamos en su momento, pero que por diversos factores tras su asesinato no surgió una continuidad en el humor para un tipo de comedia más crítica o satírica y es posible que ese camino quedase cegado por mucho tiempo. Quizá muchos creadores buscan *trascender* artísticamente con su obra huyendo de ese espacio de esparcimiento o de supuesta distracción fácil que suele ir asociado a la comedia, aunque entendemos que esa mirada reducida y restrictiva de lo cómico ha quedado superada con los resultados de este trabajo. Además, pensamos que esta idea va en contra de lo expuesto en la evolución histórica del género cómico, donde muchos autores han sabido conjugar esas dos vertientes de formas muy inteligentes para sus épocas y momentos históricos.

Finalmente concluimos este punto retomando las ideas de Juan Villegas (2006) sobre la existencia de una diversa multiteatralidad en América Latina, que hemos comprobado cómo se refleja en el ambiente escénico colombiano. De la misma forma que encontramos muchos tipos de representación con diversos estilos y tendencias, igualmente hacemos extensible esta idea a la presencia de los géneros y subgéneros cómicos en el teatro colombiano. Cualquier semana en la cartelera bogotana encontramos una gran variedad de propuestas cómicas: comedia de salón, microteatro cómico, espectáculos de clown, improvisación, tragicomedia, *stand up comedy*, narración oral, teatro de calle cómico, comedia con fuerte crítica política, comedia cercana al absurdo... Esta variedad de posibilidades engrandece al género y lo coloca en una posición con mucha presencia entre las opciones teatrales de la actualidad. Pensamos que en esta misma diversidad de opciones y estilos subyace el margen y posibilidades para crecer y evolucionar

buscando su propia voz. Sobre ello, y respecto a nuestro interés, volvemos a señalar que esas carteleras colombianas abren un campo de investigación relevante y pertinente para conocer las líneas de fuerza del teatro en Colombia.

10. Orientaciones para la dramaturgia colombiana asentada en lo cómico

Después de realizar esta investigación, procedemos a exponer algunas ideas que entendemos pueden ser válidas para mejorar la calidad de la dramaturgia cómica en Colombia. Es necesario aclarar que nos referimos a textos escritos con intención cómica y con el objetivo de hacer reír; existen otros géneros y estilos en los que no hemos profundizado. Vaya por delante decir que en Colombia existen grandes dramaturgos que conocen bien su trabajo, no pretendemos discutir su estilo, al contrario, agradecemos su colaboración y solo planteamos unas ideas recogidas en el desarrollo del trabajo que podrían aportar nuevas ideas para mejorar los textos escritos con intención cómica. Nuestra vinculación con la docencia teatral también nos demanda extraer directrices para el trabajo diario en la formación de futuros dramaturgos y creadores escénicos.

- Aceptar la comedia y el género cómico como vía de expresión válida sin prejuicios. Como ya explicamos en otros comentarios, hemos encontrado en varios autores un cierto distanciamiento hacia el género cómico por diferentes causas. Quizá por motivos ideológicos o artísticos se presentan reticencias por parte de algunos autores para asumir que la escritura de comedia es una vía muy válida para plantear diferentes temáticas y usualmente se busca refugio en otros géneros o formatos, considerados más *serios* o trascendentales, como vehículo para transmitir una idea o planteamiento dramático.
- Usar lo cómico como fin y objetivo y no como herramienta. Muchos autores no escriben textos abiertamente cómicos o con una clara intención de hacer reír al público, pero en cambio, sí se utilizan las herramientas que brinda la comedia para agilizar el montaje o hacer más ligero el texto durante el montaje. Incluso, en varios casos, el autor manifestó su sorpresa viendo la vertiente cómica que tomaron algunos textos en su puesta en escena. Creemos que esto supone una paradoja creativa porque el autor tiene la intención de escribir un texto de corte más dramático, pero después debido a necesidades de producción o trabajo de dirección, la puesta en escena adquiere una apariencia de comedia. Quizá este *cambio* de género que sucede durante el proceso de montaje reste

presencia y fuerza al mensaje del autor cuando posiblemente sería más válido apostar por lo cómico desde el origen del proyecto escénico.

- Poco uso de los recursos lingüísticos en el texto. En los textos analizados, pero también entre los revisados en un primer momento, encontramos un menor uso de los recursos y estrategias cómicas que tienen que ver con el uso del lenguaje. Una gran parte de los recursos encontrados y clasificados se acercan más hacia el terreno de la acción y la situación cómica y menos hacia el uso del lenguaje como productor de comicidad. Quizá el uso de juegos de palabras, giros, incongruencias o idiolectos no sea un tipo de recurso muy usado, o se evita, debido a su asociación con un tipo de género cómico más popular o masivo.
- El personaje popular debe ser tomado como eje. En varios de los textos revisados, los personajes pertenecen a un estrato bajo o más popular, aunque a veces se proyecta sobre ellos una mirada demasiado lastimera o condescendiente. Pensamos que debería aceptarse más a este tipo de personajes como motor de las tramas sin prejuicios ya que hemos comprobado que suelen ser los que más aceptación y éxito de público cosechan. Frente a propuestas donde la ambientación aparece en estratos o grupos sociales más sofisticados, aquellos textos que tienen su base en este tipo de personaje popular llegan mejor al público y de una forma mucho más directa.
- La comedia no es usada como vehículo crítico. Un buen porcentaje del teatro colombiano tradicionalmente tiene un objetivo de denuncia social o crítica política debido a la compleja situación del país desde hace décadas. En cambio, muchos de los textos revisados, aunque sí plantean cierta opinión social y tocan temas difíciles, no profundizan en las posibilidades de denuncia que ofrece la comedia desde la sátira, la parodia o el sarcasmo. Muchos de los mensajes críticos que se manejan son indirectos o basados en ironías, pocas veces *el golpe* aparece de forma directa y reconocible.
- El fracaso se establece como estado constante sin posibilidad de éxito. Comentamos que la mayoría de los personajes se presentan desde el fracaso en su vida laboral, sentimental o social. La abundancia de antihéroes cómicos en los textos revisados también apoya esta idea. Durante el periplo del personaje, pocas veces este llega a conseguir plenamente sus objetivos o cumplir sus planes de una forma satisfactoria, quedándose en un estado similar al de comienzo o con una evolución dramática limitada. Esto provoca que en

muchos casos no se consiga para los personajes o para la situación descrita un final satisfactorio que pueda redondear el texto con una de las características más reconocibles de la comedia: el final feliz.

- Conocer y analizar en profundidad la rica diversidad de formatos y estructuras dramáticas. Cada uno de los autores revisados presenta un estilo formal y dramático muy diferente. Este aspecto no solo se aprecia en los intereses u objetivos temáticos, sino también en las formas escriturales y la estructura de los textos. Entendemos que los autores se forman en escuelas muy diversas creando un tipo de dramaturgia nacional donde encontramos todo tipo de influencias en un entorno social muy variado. Sería interesante, en una perspectiva didáctica pero también creativa, conformar con todas estas variables una escuela o estilo dramático colombiano identificable, tanto desde el aspecto formal como de estilo, y que conservase la rica variedad social y racial del país. Partir de modelos sistematizados de escritura dramática permitiría presentar unas formas dramáticamente reconocibles y más o menos estandarizadas, y se podría favorecer una mayor internacionalización y circulación de los textos dramáticos colombianos.
- La idea de entretener no es negativa como tampoco lo es el humor. Igual que comentábamos antes que los autores a veces *huyen* de la comedia, en relación a esto existe la idea de que el simple entretenimiento no es algo aceptable a la hora de crear un pieza teatral. Recordemos que uno de los tres provechos que comentaba Pinciano (1998) sobre la comedia era el “divertimiento y entretenimiento” (p. 113). Se puede entretener al público con una propuesta escénica de calidad sea del género que sea, pero en el caso de la comedia creemos que debería ser casi uno de sus objetivos fundamentales. Incluso Brecht en su *Pequeño Organón* (1948) explicaba que el teatro ha de divertir.
- Es necesario pensar más en el público. La profesionalización del teatro colombiano ha crecido en estos últimos años, pudiendo entender por parte de algunos sectores la necesidad de un entorno económico, de gestión y administrativo que apoye y promueva los montajes teatrales. Este aspecto es especialmente importante en muchas propuestas cómicas que aspiran a llegar a un amplio grupo de público. Creemos que gran parte de esta labor debe comenzar desde el trabajo del autor dramático que, además de impulsar sus propios intereses artísticos, también debe *conocer a su público* para ofrecer opciones

creativas que puedan impactar de la mejor forma. En muchos casos, nos encontramos con propuestas dramáticas alejadas de los intereses del espectador o demasiado encerradas en los gustos estéticos del creador, para las que resulta difícil conseguir que tengan aceptación por el público.

- La comedia debe ser un género abundante y popular. Según lo que decía Cascales (2002) sobre la comedia en su tiempo: “es lo más practicable que tenemos de la poesía y adonde más ejercitados están los poetas españoles” (tabla cuarta in specie, párr. 1), creemos que posiblemente suceda lo mismo en Colombia, que es un país alegre y especialmente irónico, y que además sabe reírse de todo por lo que ha pasado. No obstante, a veces encontramos en Colombia un exceso de propuestas de otro tipo de géneros dramáticos, trágicos, documentales, nuevos lenguajes, etc., que quizá no consiguen el impacto que en principio pretenden y, en cambio, las propuestas más cercanas al género de comedia no suelen tener tanta presencia ni se le suele dar tanta relevancia artística dentro del sector.
- Mejorar las vías de comunicación con los autores y creadores. En algunos casos fue complicado conseguir los textos solicitados o llegar a los autores, cosa que ralentizó el ritmo de trabajo en este estudio. El hecho de que en Colombia no exista una asociación de autores dramáticos similar a la AAT⁷³ en España o en otros países, hace que el contacto con los dramaturgos y la recolección de información para este tipo de trabajos dependa de las habilidades personales, de posibles contactos en común u otros factores similares. Tampoco existe una asociación o unión de directores de teatro, cuando la existencia de este tipo de colectivos afianza la profesionalización del sector dándole otro carácter, abriendo posibilidades de todo tipo a los creadores que hagan parte de ellas y ofertando una ventana estable para los creadores y sus productos.
- Para finalizar, retomamos una frase de Virgilio Ariel (1998) que ya incluimos en el apartado sobre otras definiciones de comedia: “Si la tragedia implica el rompimiento con la sociedad universal, la comedia lleva a la reconciliación” (Ariel, 1998, p. 105). Esta idea puede tomar una dimensión especial en Colombia al ser un país que está inmerso en un proceso de recuperación de tejido social y político muy profundo y complejo. Usar la comedia como medio para disfrutar, acercar voluntades o limar posible asperezas desde

⁷³ Asociación de Autores de Teatro.

los momentos de humor compartidos, puede dar una utilidad especial a lo cómico y sumar alguna luz de esperanza al proceso que vive el país.

7. CONCLUSIONES

Para cerrar este trabajo expondremos una serie de puntos y reflexiones que nos deja el desarrollo del estudio desde el ángulo profesional y también personal, ya que en la gran mayoría de los casos ambas líneas se entrecruzan en el devenir vital.

Este estudio se comenzó desde algunas inquietudes personales como autor y actor hacia la dramaturgia cómica y los espectáculos de comedia, en especial hacia una pregunta en concreto: ¿por qué el público se ríe de unas cosas y de otras no? A la que con el tiempo acompañó una segunda duda que llegó junto a varias giras nacionales e internacionales: ¿por qué el público en un lugar se ríe de unas cosas y en otro lugar se ríe de otras? Concretamente, podemos añadir que cuando viajamos desde España a Lima, Perú, en el año 2006, con la compañía Teatro Cítrico e invitados por el Centro Cultural de España de la AECID⁷⁴, para presentar la obra *De Madrugada* (2005), fue cuando la duda eclosionó de una forma definitiva al comprobar las diferentes reacciones del público peruano frente al público español en las situaciones cómicas de aquella puesta en escena. Un tiempo más tarde, cuando llegamos a la vida docente universitaria de forma más continua, llevamos estas cuestiones al campo académico y así nació el proyecto de esta investigación.

En primer lugar, el objetivo fue intentar contestar esas preguntas buscando la *fórmula de la comicidad* para intentar igualar los resultados con cualquier tipo de público y lugar. Al comprobar que dicha fórmula no existía de forma *matemática* y era muy difícil poder establecerla, reorientamos la mirada hacia los recursos y estrategias que suelen usar el autor y los actores para conseguir el efecto cómico en sus textos o puestas en escena. Posteriormente surgió otra necesidad en nuestra labor docente para manejar un tipo de análisis de textos dramáticos que pudiera servir para el campo educativo más literario pero también para el profesional escénico, especialmente para carreras y estudios donde se prepara a futuros actores, directores y dramaturgos. De la mezcla de ambas inquietudes nació la propuesta completa de investigación. De esta forma, con este trabajo queremos dar respuesta a estas dos grandes preguntas que surgieron con el tiempo y que poco a poco fueron fundiéndose en un solo

⁷⁴ Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

proyecto: aportar un modelo de análisis e interpretación textual que fuese válido para comprender las intenciones de cualquier autor dramático y, al mismo tiempo, poder profundizar en las herramientas del autor cómico posteriormente a haber comprendido sus objetivos generales.

Desde hace algún tiempo, esta propuesta de análisis de textos dramáticos general, en una versión ligeramente más reducida, ya se está usando en materias de semiología del arte dramático y dramaturgia para entender la forma de trabajar del autor. Los resultados son muy positivos y hemos comprobado cómo ayuda mucho al estudiante a entender los *tejidos* y las diferentes capas que elabora el autor para componer su obra. En algunas ocasiones también se ha aplicado este modelo para analizar puestas en escena y películas; en estos casos hay que modificar un poco algunos conceptos y formas de proceder para los resultados igualmente ofrecen una visión del hecho creativo global que ayuda a comprender las acciones y decisiones de los creadores. Respecto a la parte de la propuesta más especializada en la comedia, hemos hecho exposiciones sobre cómo se pueden generar situaciones cómicas junto al semillero de investigación en comicidad de la Universidad El Bosque, especialmente exponiendo posibles recursos no lingüísticos para ejecutar en escena, obteniendo resultados notables en esta primera fase de exploración alrededor de la propuesta. En materias de escritura creativa y dramaturgia, hicimos más énfasis en explicar los recursos lingüísticos para conseguir transmitir una mayor sensación cómica directa en los textos que se creaban e igualmente obtuvimos resultados destacables. En algunos casos concretos, los estudiantes se sorprendieron de que existiesen esas posibilidades para generar comedia y que se pudiesen explicar de una forma más teórica ya que la sensación era que la comicidad, o el sentido del humor, dependía del talento del autor y era algo difícilmente explicable de una forma más didáctica.

Desde el punto de vista de la docencia, realizar este trabajo nos ha llevado a poder afianzar los conocimientos sobre análisis dramático y sobre la propia dramaturgia y sus procesos más allá de lo que a priori podríamos esperar. Lógicamente, hemos podido ampliar las posibilidades académicas y argumentativas de una forma muy considerable en un campo que nos atrae desde dos polos: el puramente académico y el artístico profesional. Es interesante comprobar cómo hemos podido poner nombre y apellidos a técnicas o estrategias que usualmente se consideran difíciles de explicar y, de esta forma, podremos transmitir las a futuros escritores o creadores en un entorno académico, de forma científica y documentada. Lo que en principio parecía difícil de entender de una forma lógica y solvente, poco a poco hemos ido

concretándolo sobre el papel y restándole ese aire de magia y misterio que suele envolver a lo que popularmente se dice que pertenece al *talento*. Para explicar los motivos de un autor frente a una creación, o para saber cómo generar comicidad en un texto, hemos querido demostrar que la técnica y el manejo de conocimientos sobre las opciones que un autor puede usar son elementos tan importantes y definitivos como la intuición y la agilidad creativa. Esta idea creemos que es fundamental para el campo educativo, ya que defiende la posibilidad de enseñar a escribir y hacer comedia de una forma mucho más objetiva de lo que usualmente se cree.

Desde el ángulo del creador y del dramaturgo, incluyendo al actor y al director de escena, encontramos este trabajo muy útil para entender los procesos dramatúrgicos y creativos. Se puede tomar el trabajo como una guía creativa o de comprobación frente a ideas o proyectos de escritura. En este caso, sentimos que destacan especialmente los apartados referidos a los recursos cómicos ya que ofrecen un gran listado de opciones de todo tipo para que el autor elija la que mejor encaje en sus objetivos a la hora de generar situaciones cómicas. Otro tanto ocurre con los personajes, que son un elemento casi exclusivo de lo dramático, el autor puede analizar sus personajes en proyecto y mejorar sus motivaciones o cualidades basándose en las opciones de análisis que se brindan. En este ámbito, encontramos la propuesta bastante aplicable para aquellos personajes que buscan ser cómicos al poder consultar las características que dimos sobre este tipo de carácter especial. Resumimos esta reflexión, y apoyados también en nuestra experiencia dramatúrgica, expresando que nuestro trabajo perfectamente se puede configurar como material de consulta para el dramaturgo o guionista dadas las diversas opciones y líneas de trabajo que se presentan; ya sea para apoyar de cero en un nuevo proyecto, o para complementar un trabajo que parece ya en proceso avanzado. A fin de cuentas, esta era una de nuestras principales motivaciones y creemos haberlo conseguido.

Este estudio, además de lo planteado en él, creemos que abre otras posibilidades y líneas de trabajo para investigar, enseñar y también crear. A nivel investigativo, las opciones que ofrece la comedia y sus variaciones estilísticas, de forma o contenido son muy numerosas y nosotros solo nos hemos centrado en un aspecto concreto. Nuestra mirada se ha centrado en los textos dramáticos y no hemos querido analizar tendencias en las puestas en escena cómicas, dirigir el estudio hacia un género concreto como puede ser el clown o el *stand up comedy*, o incluso hacia las formas cómicas en las manifestaciones parateatrales más populares que en el caso de Colombia son muy ricas, por ejemplo el caso del Carnaval de Blancos y Negros en la ciudad de Pasto, o el Carnaval del Diablo en Riosucio; ambas fiestas declaradas patrimonio inmaterial del

país, en las que lo cómico y la parodia tienen una gran presencia. Queremos resaltar con estos ejemplos que las opciones para ampliar la investigación alrededor de la comedia en Colombia son muy variadas. El trabajo que ya presentamos aquí puede considerarse un punto de partida para ir ampliando el enorme catálogo de recursos y manifestaciones cómicas que un autor o creador puede aplicar a su trabajo.

De igual forma, estas posibles líneas de investigación y ampliación sobre el tema de la comedia a futuro deben hacer parte del ámbito educativo y académico. Recordemos que este trabajo nació desde una duda profesional unido a una necesidad docente y los primeros campos de prueba de nuestra propuesta fueron las propias aulas; por lo que es importante trasladar cualquier tipo de nuevo desarrollo al terreno universitario y didáctico para darle validez y también ese reconocimiento y prestigio artístico que ya dijimos que en muchos momentos se le negó, y se niega, a lo cómico por diversas razones. Aplicado directamente al trabajo educativo podemos acomodar nuestra propuesta desde dos ópticas:

- a) Una más teórica y conceptual: donde se reconoce y estudia la variedad de términos, ideas y fondo documental que se presenta para definir cada una de los apartados y términos que contiene la propuesta de análisis, incluyendo el desarrollo historiográfico del género cómico.
- b) Otra más práctica y cercana al trabajo creativo: donde el estudiante o el creador directamente se guía de lo expuesto para organizar su trabajo y buscar nuevas opciones que alimenten y construyan su propuesta; ya sea textual, escénica o actoral.

Por otro lado, y siguiendo con las posibles aplicaciones de esta investigación en el aula o de forma profesional, pretendemos que este trabajo pueda ser utilizado desde diferentes ángulos y para varios usos, citamos los cinco que estimamos fundamentales, que también suponen nuevos retos de investigación en nuestro desarrollo continuo de mejora permanente, incluso para generar publicaciones en formato de libros o artículos:

- Como texto de consulta y referencia. Para aclarar dudas respecto a los conceptos y terminología utilizada o como base, y también como fuente de colaboración para otros estudios futuros que continúen el camino abierto o que necesiten complementar puntos concretos.
- Como manual de análisis de textos dramáticos. Desde la propuesta de análisis ofrecida, tanto para textos genéricos como cómicos, ofrecemos un modelo para leer, analizar e

interpretar textos dramáticos que puede ofrecer diferentes opciones válidas para comprender el trabajo del autor dramático.

- Manual para la escritura de textos dramáticos. Desde la experiencia de la escritura dramatúrgica, podemos afirmar que el contenido del trabajo puede ser usado para enseñar a escribir textos dramáticos, o como ayuda y consulta para trabajos de escritura en proceso.
- Sirve de catálogo de recursos cómicos. Nos referimos especialmente a la segunda parte del análisis donde se realiza un listado de estrategias que el autor puede usar para buscar la comedia, pero también podría ser consultado por actores y directores de escena u otros creadores interesados en lo cómico.
- Es un archivo documental sobre el teatro colombiano del siglo XXI. No abundan en Colombia los estudios teatrales, y menos dedicados a la comedia, por lo que este trabajo puede ofrecer algunas ideas y aclarar dudas a los investigadores o personas que quieran ampliar respecto del tema.

Para finalizar, queremos dedicar unas líneas a describir las experiencias y aprendizajes más personales que hemos recogido en este proceso de trabajo. En la parte más académica podemos afirmar que el avance profesional y de conocimientos ha sido formidable, especialmente en lo referido a la seguridad personal frente al tema y la forma de manejar la información. También es justo decir que en muchos momentos del trabajo, nos hemos divertido al leer algunos textos o incluso ver los espectáculos, no faltaron tampoco momentos de sorpresa y emoción con algunos hallazgos, cosa que hizo convertir este difícil trabajo en una agradable cabalgadura por momentos. De igual forma creemos que nuestra posición académica, docente e investigativa ha dado un salto cualitativo importante entendido desde la modestia de nuestro aporte. Porque en un principio no esperábamos que hubiese tanto material de consulta sobre la comedia y sus posibilidades de estudio, sorprendentemente nos dimos cuenta de que estábamos nadando en un mar de opciones y posibles caminos, así que con el tiempo el trabajo se transformó en una buena *cura de humildad* para entender el entorno de lo cómico. También esperamos que este trabajo nos abra puertas y se iluminen nuevas rutas para seguir explorando el inmenso tema de la comicidad y su vinculación al texto dramático y el espectáculo.

Cuando pensamos en el trabajo artístico más vinculado a la escritura y el quehacer teatral, ya sea actoral o como director, encontramos que el estudio realizado nos lleva a entender mejor los objetivos y propósitos del trabajo que tenemos entre manos. Posiblemente hemos ayudado a afianzar esa sentencia que dice que *no todo vale* a la hora de crear, y mucho menos a la hora de hacer reír. A la hora de escribir contaremos con una base de consulta y un catálogo de recursos sólido para construir al personaje cómico e incluir gags y situaciones risibles. Debemos decir que, sobre todo, este trabajo nos ha reconciliado con el teatro, con la energía del drama, y con las ganas de escribir y subir a un escenario para hacer reír al público. Después de la época pandémica y de otros acontecimientos que ensombrecieron nuestra energía vital y creativa, entregamos este trabajo con la seguridad de que, por lo menos, desde nuestra intención, no quedará acumulado en un estante. Lo usaremos como fuente de consulta, apoyo e impulso para escribir comedia, de eso se trató desde el principio. Y aunque sigamos sin contestar a la duda fundamental que lo impulsó todo: “¿por qué el público se ríe de unas cosas y de otras no?”, estaremos un poco más cerca de descifrar la fórmula imposible de la comicidad.

8. REFERENCIAS

- Abad, F. (1982). *Los géneros literarios y otros estudios de filología*. UNED.
- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. ADE.
- ACNUR. (2018). *Situación actual del conflicto armado en Colombia*. eacnur.org.
https://eacnur.org/blog/situacion-actual-del-conflicto-armado-en-colombia-tc_alt45664n_o_pstn_o_pst/
- Álamo, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos de Héroe y Antihéroe. *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, 180-195. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/590>
- Alighieri, D. (11 de octubre de 2018). *Epistolario*.
<https://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/medieval/Alighieri,%20Dante/Epistolario.PDF>
- Alighieri, D. (1986). *Tratado de la lengua vulgar*. SEP.
- Alonso de Santos, J.L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.
- Alonso de Santos, J.L. (2010). *La estanquera de Vallecas*. Castalia.

- Alonso de Santos, J.L. (2012). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia.
- Anders, V. (2020). *Diccionario de etimologías*. Chile: <http://etimologias.dechile.net/>
- Anónimo (Comentario de Cooper, L.). (2002). Tractatus Coislinianus. CIC, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 31-37.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110031A>
- Arango, C.A. y Uribe, Y. (2011) La comicidad de lo posible. Pistas sobre la configuración del héroe en el cine de “Dago” García. *Razón y Palabra*, 78.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199524192006>
- Arias, E. (2017). No existe nada más serio que el humor político. *La Tercera Orilla*, (5).
<https://revistas.unab.edu.co/index.php/laterceraorilla/article/view/3063>
- Ariel, V. (1998). *La Composición Dramática*. Escenología AC
- Aristófanes. (2019). *Las comedias de Aristófanes II*. Biblioteca Clásica.
- Aristóteles. (1974) *Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos.
- Aristóteles. (2001). *Ética a Nicómaco*. Alianza.
- Aristóteles. (2011). *Poética - Magna Moralia*. Gredos.
- Arrabal, F. (1987). *Teatro Bufo*. Espasa-Calpe.
- Arrabal, F. (2016) *Pingüinas. Un esclavo llamado Cervantes*. Libros del innombrable.
- Arrau, S. (1961) *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.
- Arrau, S. (1994) *Dirección Teatral. Documentos*. CELCIT.
- Arrom, J. J. y Rivas Sacconi, J. M. (1960). La láurea crítica de Fernando Fernández de Valenzuela, primera obra teatral colombiana. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 4 (1-3). pp. 161-185. <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/277/>
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y Estética de la Novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.

- Barros, P. (1990). La connotación contextual en el lenguaje humorístico. *Actas del Segundo Congreso Nacional de ASELE*, 255-266.
https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/02/02_0253.pdf
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1991). *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Batty, G. y Chavance, R. (1996). *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2015). *Lo cómico y la caricatura y el pintor de la vida moderna*. Machado libros.
- Beinhauer, Werner. (1973). *El humorismo en el español hablado. (Improvisadas creaciones espontáneas)*. Gredos.
- Berenguer, A (1992). El Teatro y la Comunicación Teatral. *A Journal of Cultural Studies*, 1, 155-179. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol1/iss1/12/>
- Berenguer, A. (2002) Sobre el texto dramático y su representación. *Las Puertas de Drama*, 10, 10-20. AAT.
- Berger, P. (1997). *Risa Redentora*. Kairos.
- Bergson, H. (1985). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Sarpe.
- Bernal, C. A. (2018). Conflicto Armado Colombiano. *Derecho Internacional Humanitario en el Conflicto Armado Colombiano*, p-65-115. Universidad Católica de Colombia.
- Besó, C. (2004) La comedia romántica de Bretón de los Herreros. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 28. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/c_breton.html
- Bloom, H. (2006). *Cómo Leer y Por Qué*. Anagrama.
- Bobes, M.C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco.
- Bobes, M.C. (2008). Teoría de la Comedia en la Poética Toscana de Sebastiano Minturno. *Revista de Literatura*, LXX, (140): 371-404.

<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/64/70>

- Bonett, M. J. (2017). El conflicto colombiano y los retos del siglo XXI. *Revista Desafíos*, 4:165-191.
<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/desafios/article/view/5920>
- Bousoño, C. (1970). Significación de los géneros literarios. *Insula*, 4-10.
- Botero, F. (2018). Ositos de goma. *Tramoya, cuaderno de teatro de la Universidad Veracruzana*, nº 137, tercera época, octubre-diciembre.
- Breyer, G. A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Centro Editor de América Latina.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Península.
- Buenaventura E. y Vidal J. (1971). Apuntes para un método de Creación Colectiva. *Trabajo Teatral*, 1-2: 44-95.
- Buenaventura E., García S. y Torres M. (1996). Tres dramaturgos colombianos. Separata dramaturgica, *Revista Gestus*. ENAD, Colcultura.
- Cabal, F. (1987). *Tú estás loco, Briones. ¿Fuiste a ver a la abuela? Vade Retro*. Fundamentos.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. (1968). *The hero with a thousand faces*. Bollingen Series.
- Campos, J. (2006). Lo breve, si breve, no siempre es breve. *Cuadernos del Ateneo*, 21, 7-12.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360559>
- Cappello, Giancarlo (2008). Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto*, 16, 171-181.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570667390005>
- Caracol Radio. (20 de agosto de 2022). *Iglesias tienen que tener convenio para que no les embarguen los bienes*. www.caracol.com.co.
https://caracol.com.co/radio/2019/08/01/judicial/1564622855_287567.html
- Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 12 (12). 105-121.
- Cardona M., García H. I., Giraldo C. A., López M. V., Suárez C. M., Corcho D. C., Posada D. C., Florez, M.N. (2005). Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y

- circunstancias. *Cuadernos de Saúde Pública*, 21, mayo-junio.
<https://www.scielo.br/j/csp/a/5Dd5dqj5DP9BRGfCWwvvgHCw/?format=pdf&lang=es>
- Carlos Flores. (4 de enero de 2022). El Analfabeto CANTINFLAS (Película completa) HD 720 (Archivo de Vídeo). Youtube. https://youtu.be/MG48837p_mQ
- Carlson, M. (1984). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the present*. Cornell University Press.
- Carolina Cuervo Navia (Escritora y Showrunner en Amazon). *Acerca de*. LinkedIn. <https://www.linkedin.com/in/carolinacuervonavia/?originalSubdomain=co>
- Cascales, F. (2002). *Tablas Poéticas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas--2/html/>
- Cervantes, M. (1615/2009). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1>
- Coca, F. (2005). La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 10. <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>
- Corominas, J. y Pascual, J (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanico*. Vol. 2. Gredos.
- Corominas, J. y Pascual, J (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanico*. Vol. 5. Gredos.
- Corona, A. (11 de octubre de 2017). 10 características de un persona chismosa. *W Radio*. https://wradio.com.mx/radio/2017/10/11/sociedad/1507756448_451048.html
- Correa, G. (1977). El héroe en la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXII, 75-94. http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/536/1/TH_32_001_075_0.pdf
- Cotrina, J. (26 de mayo de 2017). El Jueves, 40 años de hilarante historia (de España) saliendo los miércoles. *El periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/extra/20170526/40-aniversario-revista-humor-el-jueves-6064045>.
- Croce, B. (1967). *Breviario de estética*. Espasa Calpe.

- Cruz, J. (25 de diciembre de 2012). Hablar inglés, aunque sea mal. *El País*.
https://elpais.com/sociedad/2012/12/24/actualidad/1356371808_089244.html
- Cruz, R. de la. (2002). *Manolo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp26w0>
- Cubero, D.E. (28 de noviembre de 2017). Como aplicar la regla del tres en comedia y otros géneros. *Cursosdeguion.com*. <https://cursosdeguion.com/52-aplicar-la-regla-del-tres-comedia-otros-generos/>
- De Diego, R. (2000). Sobre el héroe decadente. *Théleme: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 57-68.
<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/THEL0000110057A/33617>
- De la Fuente, M.A. (1997). Función de los títulos en la decodificación lectora. *Tabanque: revista pedagógica*, 12-13, 185-202.
<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/184816>
- De la Revilla, M. y. (1877/2021). *Principios Generales de Literatura e Historia de la Literatura Española*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/principios-generales-de-literatura-e-historia-de-la-literatura-espanola--0/>
- De Marinis, M. (2005). Re-pensar el texto dramático. *En busca del actor y del espectador*, pp. 137-142. Galerna.
- De Toro, F. (1987). Texto, texto dramático, texto espectacular. *Semiosis*, 19: 101-128.
- De Toro, F. (1992). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- Eberenz, R. (1988). *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Gredos.
- Edeso, V. (2005). Recursos Cómicos para lograr efectos cómicos en televisión. *Interlingüística*, 16, 349-361. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2514228>
- Fernández Flórez, W. (1945). *El humor en la literatura española*. Sáez.
https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Wenceslao_Fernandez_Floréz.pdf
- Ferrero, J. (7 de marzo de 2016). Cinismo, sarcasmo, ironía. *El Boomerang*.
<https://www.elboomeran.com/jesus-ferrero/cinismo-sarcasmo-ironia/>

- Field, S. (1995). *El libro del guion*. Plot Ediciones.
- Filmsite. (s.f.). *Who's on first*. <https://www.filmsite.org/whosonfirst.html>
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco Libros.
- Flores, A., Almeida, E. y Barei, S. (2009). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra Editor.
- Fo, D. (1986). *Ocho monólogos*. Júcar.
- Fo, D. (1998). *Misterio Bufo*. Siruela.
- Freud, S. (1976). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Obras Completas Sigmund Freud, vol. VIII. Amorrortu Editores.
- Frye, N. (1986). *Anatomy of criticism*. Princeton University.
- Fuentes, V., García, M., Aranda, M. (2017). Grupos de clase, grupos de WhatsApp. Análisis de las dinámicas comunicativas entre estudiantes universitarios. *Revista Prisma Social*, 18, 144–171. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1448>
- Fuentes, P. (5 de julio de 2019). El idiolecto, técnica de guion para dialogar y cazar asesinos en serie. UNIR. <https://www.unir.net/humanidades/revista/el-idiolecto-tecnica-de-guion-para-dialogar-y-cazar-asesinos-en-serie/>
- Gallor, J.O. (2020). El humor verbal en la comedia: a propósito de *El Burgués Gentilhombre* de Molière. *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, 301-325. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/104127>
- García Barrientos, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de Gato.
- García Barrientos, J.L. (2014). El texto dramático. *Cuadernos de Ensayo Teatral*, n^o 31. Paso de Gato.
- García Barrientos, J.L. y Lamus, M. (2017). *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. Antígona.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*. Cátedra.
- García, S. (1989). *Teoría y Práctica del Teatro*. Ediciones Teatro La Candelaria.
- García, S. (2013). La imagen y el espacio teatral. *Cuadernos de Ensayo Teatral*, n^o 26. Paso de Gato.

- García, S., Peñuela, F., Badillo C., Rojas, F., Gallego A. (1996). *El chiste en el arte del teatro*. CCT.
- Garrido, M.A. Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales. CSIC. www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Estilo.pdf
- Garrido, M.A., Todorov, T., Brooke-Rose, Ch., Hernadi P., Fowler, A., Rollin, B. E., Schaeffer, J.M., Genette, G., Stempel, W. D., Ryan, M. L., Raible, W., Salvador M., (1988). *Teoría de los Géneros Literarios*. Arco.
- Gehring, W. (2017). Charlie Chaplin y Buster Keaton comic antihero extremes during the 1920S. *SCIO. Revista de Filosofía*, 13, 77-96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6282556>
- Gene, H. (2015). *La dramaturgia del clown*. Paso de Gato.
- González, X. (17 de febrero de 2020). Cosméticos, un mercado que movió el año pasado US\$3.572 millones en Colombia. *La República*. <https://www.larepublica.co/consumo/cosmeticos-un-mercado-que-movio-el-ano-pasado-us-3-572-millones-en-colombia-2965224>
- Gracián, B. (1960). *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. Obras Completas*. Aguilar. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/>
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I*. Alianza.
- Greimas, A.J. (1966). *Semantique structurale*. Larousse.
- Grimaldo, N. (1982). *El estatuto del arte en Platón*. Anuario Filosófico, vol. 15, nº 1. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/2099>
- Grisolía, J. y Willis, K. (2012). A latent class model of theatre demand. *Journal of Cultural Economics*, 36 (2), pp.113-139. https://www.researchgate.net/publication/243056177_A_latent_class_model_of_theatre_demand
- Grunner, C. (1997). *The Game of humor. A comprehensive theory of why we laugh*. Transaction Publishers.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Anagrama.
- Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Arco Libros

- Gutiérrez, F. (2010). La des(cons)trucción y el humor en el teatro español contemporáneo. En Romera, J. (Ed.), *El Teatro de Humor en los inicios del Siglo XXI*, pp. 119-142. Visor.
- Gutiérrez, F. (2018). La comicidad en el teatro español actual: precedentes, teorías y algunos ejemplos representativos. *Las Puertas del Drama*, nº 50. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-50/el-teatro-de-humor-en-lo-que-va-de-siglo/>
- Gutiérrez, R. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (21): 43-62. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=168/16823120003>
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Akal.
- Hobbes, T. (1980). *Leviatan*. Editora Nacional.
- Horacio. (1974). Arte poética y otros poemas. *La granada entreabierta*, nº 4. Instituto Caro y Cuervo.
- Horacio. (2008). *Sátiras · Epístolas · Arte Poética*. Gredos.
https://eacnur.org/blog/situacion-actual-del-conflicto-armado-en-colombia-tc_alt45664n_o_pstn_o_pst/
- Hudson, R. y Riso, D. R. (2001). *La sabiduría del eneagrama*. Urano.
- Hugo, V. (1827). *Prefacio de Cromwell*. Universidad Complutense de Madrid: www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf
- Ingarden, R. (1973). *The literary work of art*. Northwestern University Press.
- Jakobson, R. (1973). *Qu'est-ce que la poesie?* Seuil.
- Jardiel Poncela, E. (2002). *Ideas sobre el humorismo*. CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 139-157.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110139A>
- Jolles, A. (1968). *Einfache formen*. Niemeyer.
- Jurado, M. (2017). *Preámbulo para Hamlet*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Korzybski, A. (1958). *Science and Sanity: An Introduction to No Aristotelian Systems and General Semantics*. International Non Aristotelian Library.

- Kowzan, T. (1968). Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle. *Diogene*, nº61, p: 59-90. Gallimard.
- Kowzan, T. (1998). *Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia. El personaje teatral: II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, pp. 283-308. Universidad de Vigo.
- Krauss, W. (1982). Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 79-89). Universidad de Salamanca.
- Lamus, M. (2000). *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- Las2orillas. (2016). *Dago García: el rey Midas del cine colombiano*. Las2orillas.co. <https://www.las2orillas.co/dago-garcia-el-rey-midas-del-cine-colombiano/>
- Lausberg, H. (1975). *Manual de Retórica Literaria*. Gredos.
- Lavandier, Y. (2003) *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, comic*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lázaro, F. (1976). *Sobre el género literario. Estudios de poética*. Taurus.
- Lázaro, F. y Correa E. (2017). *Cómo se comenta un texto literario*. Cátedra.
- Les Luthiers. (16 de febrero de 2022). *Les Luthiers, Lazy Daisy, Mastropiero Que Nunca*. (Archivo de Vídeo). Youtube. <https://youtu.be/sTsRmwB9W0I>
- Literariedad (21 de marzo de 2016). *Cita en la ciudad. Capítulo 01 Verónica Ochoa (Parte II)*. . (Archivo de Vídeo) Youtube. <https://youtu.be/VnLGwRYCEzc>
- Loaiza, J. (31 de agosto de 2017). "El ensayo" de una venganza silenciosa. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/obra-de-teatro-el-ensayo-en-casa-e-en-bogota-125816>
- López, A. (2001). La lengua del drama satírico. *Minerva: Revista de filología clásica*, 15. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10427>
- López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia Romana*. Madrid: Akal.
- López, A. (2008). Consideraciones sobre el humor verbal. *Boletín de Filología*, 43(1), 241-253. <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/18052/18833>

- López de Mendoza, I. (2005). *Proemio e carta*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/proemio-y-carta--0/>
- López, J. (2010). Cartografía madrileña de risas (y sonrisas). En Romera, J. (Ed.), *El Teatro de Humor en los inicios del Siglo XXI*, pp. 95-117. Visor.
- López Navia, S. (5 de mayo de 2020). Nuevas entradas del diccionario de Tediato. *Náufragos en tiempos ágrafos*. <https://www.ladiscreta.com/2020/05/05/nuevas-entradas-del-breve-diccionario-de-tediato-3/>
- López Pinciano, A. (1998). *Philosophía antigua poética*. Fundación José Antonio de Castro.
- López, R. y Unceta, L. (2011). Comedia Romana y Ficción Televisiva: Plauto y la Sitcom. *Secuencias*, 33. Primer semestre. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675177/SECUENCIAS_33_5.pdf?sequence=1
- López, R. (2014) Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia. *Pan*, nº 3, (pp. 45-64). https://www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/.content/documenti/R_Lpez_Gregoris_Retrato-femenino-en-la-comedia-plautina.-La-modernidad-de-Fronesia_Pan_3_2014.pdf
- Lorenzo, J.M. (2006) Persona, personaje y performatividad. *Rinconete*, 23 de agosto de 2006. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_06/23082006_01.htm
- Luzán, I. d. (1737/2017). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/>
- Mamet, D. (2000). *3 Uses of Knife. On the Nature and Purpose of Drama*. Vintage Books.
- Márquez. M. (12 de julio de 2022) Biografía. *Martha Márquez*. <https://marthaimarquez.wixsite.com/dramaturgiacolombia/biografia>
- Martínez, O. G. (2010). Jaime Garzón: el recuerdo entre la risa y el dolor. *Desbordes*, 1, 81-90. <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/desbordes/article/view/1364>
- Mayorga, J. (2009). *Teatro para minutos*. Ñaque Editora.

- McKee, R. (2002) *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba.
- McLean, B. (2002). Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe? *AISO, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_032.pdf
- Medina, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Fundamentos.
- Melero, A. (1991). El mito del drama satírico. *Fortunatae*, 1.
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13223>
- Menendez Pelayo, M. (1974). *Historia de las ideas estéticas en España*. CSIC.
- Microteatro. (10 de mayo de 2021). *Microteatro, Historia*. <https://microteatro.es/microteatro/>
- Miller, A. (2015) *Teatro Reunido*. Tusquets.
- Molière. (2002). El médico a palos. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-a-palos-comedia--1/html/>
- Montilla V. Claudia. (2004). Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, 17: 86-97.
- Moreira, A., Forero, M. y Parada, A.M. (2015). Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores. *Dossier proceso de Paz en Colombia*. CIDOB (Barcelona Center for International Affairs).
https://www.cidob.org/es/publicaciones/documentacion/dossiers/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/conflicto_en_colombia_antecedentes_historicos_y_actores
- Moreno, J. (2010). El teatro indigesto. En Romera, J. (Ed.), *El Teatro de Humor en los inicios del Siglo XXI*, pp. 79-94. Visor.
- Museartes.net (2016). *Maestro del buen contenido. Cronología de Carlos Emilio Campos "Campitos", 1906-1984*. Museartes.net. <https://www.museartes.net/campitos>
- Museo Casa de la Memoria (s.f.). *Década de los noventa*.
<https://www.museocasadelamemoria.gov.co/medellin/decada-los-90/>
- Naranjo, C. (2000). *El eneagrama de la personalidad. Males del mundo, males del alma*. La llave.

- Navarro, J.L. (1978). La estructura interna del héroe cómico. *Cuadernos de filología clásica*, 15, 137-166. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036287>
- Núñez, C. y Serpa, A. (2015). Aproximaciones a los tipos de personalidad según el eneagrama. *PsiqueMag*, 4 (1).
<http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/psiquemag/issue/view/210/Psiquemag%202015-3>
- Ochoa, V. (2015). *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Oliva, C. y. (1997). *Historia Básica del Arte Escénico*. Cátedra.
- Olson, E. (1978) *Teoría de la comedia*. En Olson E. y Wardropper, B. W. *Teoría de la Comedia. La comedia española del Siglo de oro*. Ariel.
- Orozco, M.J. (2006). El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia. *Cuadernos del Ateneo*, 21, 29-34.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360569>
- Ortega, J. (1966). *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pano, A. y Mancera, A. (2014) Identidades falsas y cuentas parodia en Twitter. *Discurso y Sociedad*, 8 (3): 507-536.
[http://www.dissoc.org/ediciones/v08n03/DS8\(3\)Pano&Mancera.html](http://www.dissoc.org/ediciones/v08n03/DS8(3)Pano&Mancera.html).
- Parada, Carlos. (2 de agosto de 222). *Directorio Teatral de Bogotá*. Kiosko Teatral.
<http://directorio.kioskoteatral.com/carlos-alberto-parada-arango/actuacion/>
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. Paidós.
- Pavis P. (2000). *El análisis de espectáculos*. Paidós.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós
- Pérez, M. (2004). Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 20, 261-272).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3998173>
- Pérez, R. (1998). Dario Fo o el rescate de una herencia. *Ciencia ergo-sum*, vol. 5, nº1, p. 25-26. UAM.

- Picasso Muñoz, J. (2006). Horacio. Arte Poética (Epístola a los Pisones). *Studium Veritatis*, 121-149.
- Piñuel, J.L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociología* 3 (1), (pp.1-42).
- Pirandello L. (1971). *Obras escogidas*. Aguilar.
- Platón. (1983). *Diálogos II*. Gredos.
- Platón. (1991). *La República*. Alianza.
- Platón. (1999). *Diálogos Vol. 9 Leyes (Libros VII-XII)*. Gredos.
- Plauto. (1992). *Comedias*. Gredos.
- Portafolio. (2017). 8.376.463: las víctimas del conflicto armado en Colombia. *www.portafolio.co* recuperado de: <https://www.portafolio.co/economia/gobierno/el-numero-de-victimas-del-conflicto-armado-en-colombia-504833>
- Quintiliano, M. F. (1887/2004). *Institución Oratoria*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>
- Real Academia Española (2021) *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., (versión 23.5 en línea). <https://dle.rae.es>.
- Real Academia Española. (2010). Tusa. En *Diccionario de Americanismos* (22.a ed.). <https://www.asale.org/damer/tusa>
- Redacción Siglo XXI. (19 de julio de 2019). Eneagramas y perfiles profesionales en la Casa de Papel. *Siglo XXI*. <http://www.diariosigloxxi.com/textodiario/mostrar/1483782/eneagramas-perfiles-profesionales-casa-papel>
- Redacción. (23 de febrero de 2022). Bogotá busca ponerles tatequieto a las clínicas estéticas de garaje. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/bogota/distrito-busca-ponerles-tatequieto-a-las-clinicas-esteticas-de-garaje-653855>
- Reyes, C.J. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*. Ministerio de Cultura de Colombia.

- Ríos, J.A. (2010). El monólogo cómico en España: del plató al escenario. En Romera, J. (Ed.), *El Teatro de Humor en los inicios del Siglo XXI*, pp. 143-163. Visor.
- Robino, A. (2016) *Manual de análisis de escritura dramática*. Colección Estudios Teatrales. Instituto Nacional del Teatro.
- Rodríguez, A. (2008). El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto. *Andamios*, 5 (9): 77-98. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632008000200004&lng=es&tlng=es
- Rojas de Ferro, M. (2014). La formación de la identidad nacional en la Colombia de mediados de siglo XIX. *Universitas Humanística*, 46. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9600>
- Rojas, A. (1973). *El viaje entretenido*. Barcelona: Círculo amigos de la historia.
- Rojas, P. (11 de septiembre de 2022) *Las Botas del Tío Manuel*. eticketblanca.com. <https://play.eticketblanca.com/producto/primo-rojas-las-botas-del-tio-manuel/>
- Rojas, P. (13 de septiembre de 2022) *Bio*. Primorojas.com. <https://primorojas.com/bio/>
- Romano, A. (2001). El héroe cómico. *Revista de Estudios Latinos* 1, 99-106. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=246560>
- Romera, J. (2002). El texto y la representación. *Las Puertas de Drama*, 10, pp. 20-23.
- Romera, J., Gutiérrez, F. y Sanfilippo, M. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Visor
- Romero, G. (2016). Espacio teatral y puesta en escena, ¿marco o soporte de la acción? *II Congreso de Estudios Teatrales 2016*. Congreso realizado en Lima (Perú).
- Rosillo, E. (2019). Del Joker a Ignatius: contra la censura, humor (aún más) irreverente. *elperiodico.com*, 29 de octubre de 2019. <https://www.elperiodico.com/es/port/ideas/20191029/joker-ignatius-censura-humor-irreverente>
- Rubiano, F. (2020). *Teatro en contra*. Fundación Mulato.
- Rueda, Lope. (1983). *Pasos*. Orbis.
- Rush, D. (2005). *A student guide to play analysis*. Southern Illinois University Press.

- Sala, J.M. (1987). Recursos cómicos no lingüísticos en González Castillo. *Scriptura*, 3, p58-77.
<https://raco.cat/index.php/Scriptura/issue/view/7941>
- Salazar Isaza, Jorge. (2011). Colombia: ¿un país donde se muere en vano? Una interpretación antropológica de la vida y obra del humorista Jaime Garzón (1960-1999). *Análisis político*, 72: mayo-agosto, 2011, p. 101-114.
- Salinas, P. (1970). Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches. *Literatura española del siglo XX* (pp. 126-131). Alianza.
- Salvat, R. (2004). Historia, temática y poética de los monólogos de Pepe Rubianes. La trilogía inicial (1983-1987). *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 43, p. 183-210.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002) *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel.
- Sanchis Sinisterra, J. (2000). *¡Ay, Carmela! - El lector por horas*. Austral.
- Sanchis Sinisterra, J. (2014). *Tres monólogos y otras variaciones*. Ñaque.
- Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto Cero*, 13 (16), pp. 91-97.
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762008000100011&lng=es&tlng=es.
- Sastre, A. (2002). *Ensayo general sobre lo cómico*. Hiru
- Schere, M. J. (2017). Los matices del humor en Platón y Aristóteles y su proyección sobre la comedia de Aristófanes. *Florentia Iliberritana*, 211-222.
- Shakespeare, W. (1997). *Otelo*. Traducción de Ángel-Luis Pujante. Austral.
- Simarro, M. (2017). Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y competencia léxico-semántica. *Pragmalingüística*, 25, 618-636.
<https://www.semanticscholar.org/paper/Humor-verbal-basado-en-ambig%C3%BCedad-l%C3%A9xica-y-V%C3%A1zquez/8570f874fa49b074006f8488150435b05b1c93a5>
- Simons, H. (2011). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Morata.
- Soca R., (2004). *La fascinante historia de las palabras*, Interzona.
<http://www.elcastellano.org/palabra/comedia>

- Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Síntesis.
- Spencer, H. (1891). *The physiology of laughter*. Essays: Scientific, Political & Speculative, Vol. II. London: Williams and Norgate.
<https://archive.org/details/hspenceressayssc02spen/page/n5/mode/2up>
- Stanislavski, C. (1954). *Un actor se prepara*. Editorial Psique.
- Teatro Santander BGA (30 de septiembre de 2022). Conversatorios del Santander | El ensayo, obra y omisión. (Archivo de Vídeo). Youtube. https://youtu.be/8z4_saZQdHc
- Tobias, R. B. (1999). *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura Dramática Audiovisual*. Yumelia Textos.
- Todorov, T. (1968). *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* Seuil.
- Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Seuil.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Akal.
- Torres, M.A. (1997). Teorías lingüísticas del humor verbal. *Pragmalingüística*, 5-6, pp. 435-448.
<https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/11082/17850381.pdf>
- Trancón S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.
- Unate.org. (3 de septiembre de 2022) *¿Cuántos colegios y universidades hay en Bogotá?*
<https://unate.org/admision/cuantos-colegios-y-universidades-hay-en-bogota.html>
- Unidad de Datos. (20 de junio de 2022). Participación en estas elecciones fue la más alta desde 1998. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/elecciones-2022/presidencia/abstencion-en-la-segunda-vuelta-presidencial-en-colombia-681445>
- Uribe, C. (2018). Colombia, identidad y carácter nacional. *Desbordes*, 9 (2), 17 - 28. Recuperado de: <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/desbordes/article/view/3225>
- Valbuena, F. (2002). El humor en Thomas Hobbes. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, pp. 47-51. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110047A>

- Van Dijk, T. (2001). Algunos principios de la teoría del contexto. *European Journal of Political Economy*, 1: 69-82.
https://www.researchgate.net/publication/254776095_Algunos_principios_de_la_teor%C3%ADa_del_contexto
- Vega, L. d. (2003). *Arte Nuevo de hacer Comedias en este Tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>
- Veira, J.L. (2018). Las teorías del humor y el cambio cultural. *Revista Oficial de la Sección de Psicología y Salud de COPG*, 11.
- Vieites, M. (2008). El personaje dramático. Aspectos generales. En Hormigón, J.A. *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Teoría y práctica del teatro, nº 29, pp. 41-200: ADE.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.
- Villegas, J. (2006). *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades*. Galerna.
- Vivanco C., Vivanco H., Zenteno C. (1997). Una taxonomía de los actos humorísticos. *Boletín de Filología*, 36 (1), 337-375.
<https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21503>
- Viviescas, V. (2007) *La representación del individuo en el teatro colombiano moderno*. Centro de Investigaciones y Desarrollo científico.
- Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey. Mythic Structures Writers*. Michael Wiese Productions.
- Vorhaus, J. (2017). *Cómo orquestar una comedia*. Alba.
- Wardropper, B. W. (1978) *La comedia española del Siglo de oro*. En Olson E. y Wardropper, B. W. *Teoría de la Comedia. La comedia española del Siglo de oro*. Ariel.
- Zapata, P. (2018). El teatro de humor en lo que va de siglo. *Las Puertas del Drama*, 50.
<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-50/el-teatro-de-humor-en-lo-que-va-de-siglo/>

9. APÉNDICE

9.1 Consentimiento informado

Todas las conversaciones con los autores consultados y con otros colaboradores, han sido realizadas bajo el consentimiento expreso de los mismos para utilizar sus declaraciones e ideas en el desarrollo de este trabajo y para que puedan ser reproducidas con fines académicos, utilizando de forma expresa su nombre y apellidos. Debido a diferentes situaciones acaecidas durante el periodo en que se elaboró este trabajo (pandemia, virtualidad, obligaciones laborales, distancia geográfica...), no se ha podido contar con las firmas personales directas de todos ellos, ya que todos los encuentros se hicieron virtualmente. Valga este documento, que incluye los datos correspondientes a todos los colaboradores de los que aparecen comunicaciones personales en el texto, como formato de consentimiento informado general, en tanto el mismo le ha sido comunicado al autor de forma verbal en las grabaciones de las conversaciones con ellos, que obran en poder del doctorando.

Nombres, apellidos y documento de identidad de los colaboradores:

- Carolina Cuervo Navia, C.C.:52****58
- Carolina Mejía Garzón, C.C: 53****06
- Esther Gimeno Gascón, DNI:53****62E
- Felipe Botero Restrepo, C.C.: 79****12
- Kadir Abdel Rahim Garzón, C.C.: 79****89
- Mario Jurado C.C.: 12****16
- Martha Isabel Márquez Quintero, C.C.: 66****79
- Primo Rojas, C.C.: 19****10
- Santiago Alfonso López Navia, DNI:00****14Z
- Santiago Andrés Merchant Herrera, C.C.:80****04
- Verónica Ochoa Sánchez, C.C: 43****74