

TEATRALIDAD Y RITUALIDAD EN LA COMEDIA

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Alejandro Ortiz Bullé Goyri (1958) es profesor invitado en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Estudió literatura dramática y teatro en la UNAM; doctor en estudios ibéricos e iberoamericanos por la Universidad de Perpignan. Actor y director teatral e investigador del teatro y del arte mexicano. Socio de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), del Centro Europeo de Investigación sobre Teatro Mexicano (CERTM).

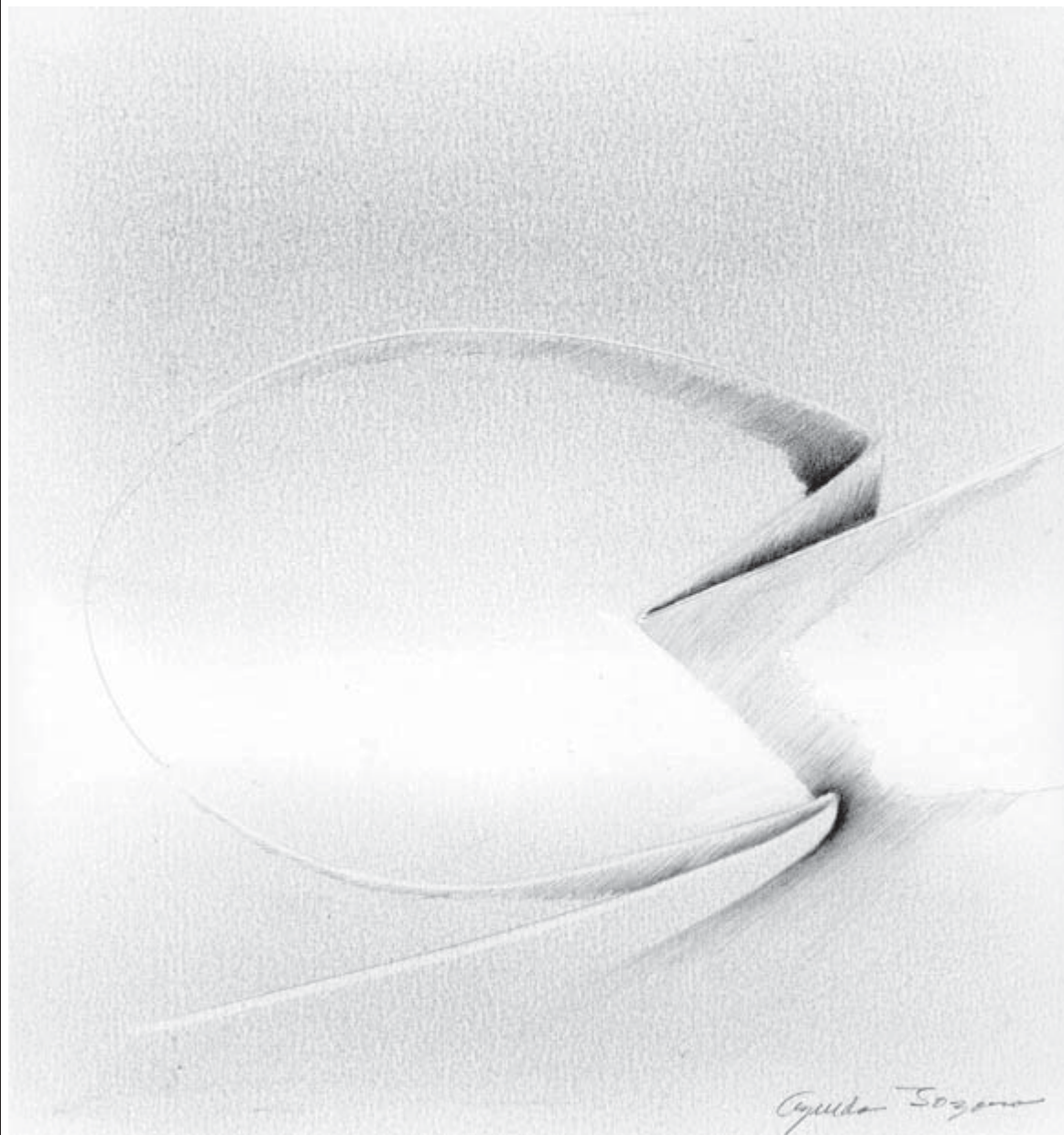
Portanto, según parece, si llegase a nuestra ciudad un hombre capaz por su sabiduría de adoptar mil formas y de imitar todas las cosas y que quisiese darnos a conocer sus poemas, nos inclináramos ante él como si fuese un ser divino, admirable y arrebatador, pero le diríamos que nuestra ciudad no dispone de un hombre que se le semeje, ni es justo que llegue a tenerlo y que, por consiguiente, hemos de volverle a otra ciudad una vez derramada mirra sobre su cabeza y adornada ésta con cintas de lana.

Platón, *La República*

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Protágoras, en boca de Publio Terencio *El Africano*

Observaciones preliminares
Imitación de la vida... espejo de costumbres... imagen de la verdad... aquello que inicia con problemas y termina en paz...



Un farsante religioso termina engañando a toda una familia aristocrática y está a punto de apoderarse de su fortuna.

Unas jóvenes presuntuosas terminan siendo timadas por unos criados que se han hecho pasar por distinguidos caballeros de la corte.

Un judío exige la libra de su propia carne al joven que, incapaz de pagarle, había prometido compensar con ello en caso de no cubrir sus adeudos.

Una reina del mundo de las hadas se enamora estúpidamente de un rústico cómico, a quien por arte de magia ostenta una aparatosa cabeza de asno.

Un conde procurará gozar de la novia de su fiel criado una noche antes de las bodas.

¡La comedia!

Un vendedor de salchichas termina siendo nombrado gobernante de la ciudad.

Un viejo gruñón que odia a la gente termina pidiendo ayuda a los que más odia, quienes por añadidura lo obligan a bailar ritmos jocosos.

Un padre encuentra que siendo rígido en la educación de su hijo no hallará mejor resultado que el que trata al suyo con paciencia y benevolencia.

Un abogado termina siendo timado por su cliente bajo los mismos procedimientos y argucias que aquél utiliza para ganar juicios.

Toda una sociedad decrepita se ahogará en su superficialidad y se enfrentarán unos a otros en duelos de maledicencias y chismes.

Un joven hidalgo en su afán de conquistar a jóvenes doncellas inventa una y mil mentiras para atraer su atención, hasta que termina siendo víctima de sus embustes.

Un caballero culto y refinado tomará personajes del teatro popular y los volverá exquisita expresión del humor de las cortes europeas.

Un coro de hombres ebrios en gozoso frenesí se untan el rostro con el mosto de la uva recién apisonada y deambulan por los caminos entonando el *Comos odé*, cantos fálicos y burlescos que poco a poco fueron parodiando costumbres y actitudes antisociales.

Y ciertamente, todo ello y mucho más, es... ¡la comedia!, una de las expresiones más vastas y complejas del teatro de todos los tiempos. El drama que presenta ante el espectador un espejo para mostrarle que vive en sociedad y que no puede guiarse de manera exclusiva por sus intereses personales o privados. La comedia nos muestra, en sus tantos y tantos ejemplos desarrollados por autores dramáticos de todos los tiempos, las contradicciones humanas y su ridiculez. Donde hay contradicción hay comedia y donde hay comedia hay vida y donde hay vida están los seres humanos conviviendo.

“Un dramaturgo —decía Beaumarchais— en lugar de representar un carácter vicioso... que lo enfrentaría con un simple grupo de enemigos, debe realizar su plan en tal forma que encuentre en él la crítica de todo un conjunto de abusos y malos procederes opresores de la sociedad” (citado por Boidzhiev-Dzhivelegov, 1957, pp. 94-95). En efecto, la comedia rebasa con mucho la presentación de la ridiculización y el castigo a un personaje vicioso; la comedia tiene una naturaleza social, expresa y pone en crisis los delgados hilos que sostienen el equilibrio de las relaciones humanas.

La comedia es una faneroscopía. Es decir, aquello que señala Peirce como lo que los signos muestran, revelan, ofrecen. Pero ¿qué es lo que el *Κομωσ-οδε* el canto de relajo popular ofrece y manifiesta ante los ojos del espectador transfigurado en arte teatral?

De acuerdo con el teórico Spang, lo cómico radica en la “disociación entre realidad y procedimiento, es decir, todas las desproporciones entre valores, normas, convenciones, formulaciones, etcétera y la realidad a la que se refieren” (Spang, 1991, pp. 63-64); y eso es precisamente lo que la comedia como drama revela: las contradicciones entre el obrar del individuo y las normas morales que rigen a su entorno social.

Así también la comedia es entonces *δρομεννου*, es decir “misterios revelados”. Pero ¿cuales son esos misterios que se revelan a través del *Κομωσ-οδε*? No hay que ir muy lejos, el misterio que se revela en la comedia es el misterio de la estupidez humana en todas sus formas y variantes, y la estupidez es a fin de cuentas un despropósito y una disociación entre la realidad y el procedimiento, entre la conducta y la convivencia humana y los valores que las rigen.

La comedia parte de formas rituales y se transforma en formas teatrales, pero nunca deja atrás ni sus orígenes ni sus transformaciones.

Si bien las faloforias prearistofánicas difícilmente las podemos hallar en Shakespeare, en Sheridan o en Beaumarchais, podemos encontrar en muchos casos como motor de las acciones teatrales la sexualidad de los personajes. Y sobre todo, el goce supremo de estar vivos, a pesar de nuestras pequeñeces y mezquindades.

La comedia trasciende tiempos, estilos, corrientes y nos ofrece un nuestros días un caudal inmenso de posibilidades estructurales para reflexionar sobre la condición humana y cuestionarse en torno de la sobrevalorada importancia personal de determinados tipos humanos. La comedia pone en crisis las relaciones humanas y devuelve al espectador posibilidades más sensatas y sencillas de interactuar unos con otros. La comedia es, pues, moral, no sólo por el hecho de plantear costumbres y relaciones humanas, sino también porque reflexiona sobre los límites de la libertad en el ser.

En las comedias hay fiesta y goce de la existencia. Y ahí precisamente podremos encontrar su constante ritualidad. Mediante la risa, mediante el humor, conjuramos al mundo, a lo que amenaza a nuestra especie, a nuestro conglomerado humano. “Lo similar produce [y convoca a] lo similar”, es una puesta en crisis de un mundo amenazante, encubierto con el disfraz de determinado personaje vicioso o antisocial. Por ello la comedia ofrece al espectador la posibilidad de asumir su realidad y reconocer el lugar que ocupa dentro de sus circunstancias históricas, sociales o humanas. Un ejemplo de ello lo representa el personaje del conde de Almaviva, en *Las bodas de Figaro* de Beaumarchais, quien no sólo encarna a la tipología del estúpido señor de la casa, sino la estupidez de un régimen decrepito —la aristocracia francesa prerrevolucionaria— que se niega a dejar sus antiguos privilegios y a ceder su sitio a un nuevo orden social.

La comedia es expresión signífica de valores humanos puestos en ridículo, lo cual, por su naturaleza convencional, promueve a la risa y a la reflexión. Sin esos signos, sin sus respectivas convenciones, es probable que el efecto pueda resultar muy distante al de la risa reflexiva del espectador, como ocurre con extraña ambigüedad en obras de teatro moderno como *El pato salvaje* de Ibsen, *El tío Vanja* de Chéjov; como también ocurre en la clásica tragedia de

Eurípides *Las Bacantes*, en la escena en la que el rey Penteo se disfraza de mujer para espiar a los coros de Ménades en honor a Dionisos. Se trata de una situación en donde el personaje es puesto en ridículo por asumir una conducta antisocial, pero por el contexto de enunciación, y por las circunstancias, ese acto más que mover a risa mueve al espectador a un profundo sentimiento de terror y compasión propio de la tragedia y ajeno en definitiva al espíritu de la comedia.

En la comedia difícilmente nos podremos identificar con los personajes vicioso o ridículos, pero en cambio con mucha facilidad podemos encontrar esas características, que no vemos en nosotros, en los demás. He aquí la parte paradójica de la comedia, pues para que lo cómico pueda ser efectivo requiere del asentimiento del espectador y la conciencia de que lo que ocurre en el escenario es ridículo, pero que en la vida real no lo es, sino todo lo contrario.

Si el espectador no recibe con claridad los signos de la comedia, así como tampoco tiene conciencia del contexto de enunciación de la situación cómica, entonces simple y sencillamente la comedia no surte efecto.

De ahí, por ejemplo, la dificultad para traducir situaciones cómicas de una cultura o idioma a otro. Ciertos aspectos del humor de otras culturas manifiestos en chistes y chascarillos terminan por resultarnos no sólo poco ingeniosos o bobos, sino irreconocibles como expresiones cómicas. De manera que la comicidad radica en una complicidad implícita del espectador con lo que ocurre en escena, donde su horizonte de expectativa debe correlacionarse con la ridiculización de acciones humanas que se le expongan, desde la perspectiva de los signos teatrales que se despliegan en el trabajo actoral.

¿Por qué el clero francés del siglo XVII se enfrenta a Molière y le lanza terribles maldiciones por su *Tartufo*? Porque mientras las intenciones de Molière eran tan sólo las de ridiculizar a esos santurriones que se aprovechan de la religiosidad irracional, la Iglesia y sus altos dignatarios se sintieron aludidos en carne propia. Es decir, para una parte de la población parisina en tiempos del Rey Sol la comedia era imposible, pues en vez de la complicidad y autocrítica necesaria para que los motores de la comicidad tengan sentido, los dignatarios eclesiásticos se identificaron plenamente con el ridículo personaje. Y este, desde luego, no fue el único caso

en que Molière encontró diatribas y furibundas condenas en contra de sus muy sanas intenciones de ridiculizar la hipocresía de ciertos personajes de su tiempo.¹

Lo cómico remite a situaciones reales, que convencionalmente podríamos denominar realistas, pero también la comedia está cerca de lo fantástico, de mundos poblados de elfos, sátiros, hadas y seres misteriosos, no sólo como sustitución de la realidad, como ocurre en la farsa, sino como prolongación de la condición humana, pues de cualquier modo hay algo de fantástico e irreal en ocasiones en el universo de relaciones humanas. Por otra parte, la estupidez —eje y motor de la acción de la comedia, objeto y sujeto de actantes, ayudantes, coadyuvantes y oponentes— no puede ser evadida ni en el plano humano o realista, ni en el plano sobrenatural o fantástico. Esto es: la comedia y sus efectos siempre estarán presentes en los distintos planos que la mente humana pueda concebir. Como un gran juego de prodigios William Shakespeare nos lo muestra en *Sueño de una noche de verano*² donde se intersectan tres líneas de acción dramática, que son a la vez tres planos de realidad: el orden mitológico con las bodas de Teseo y Fedra, el orden fantástico que representa la historia de Oberon y Titania, reina de las hadas, y las parejas de enamorados junto con la inigualable compañía de cómicos en quienes recae la intersección de los distintos planos, bajo la tónica de la comedia.

Aproximaciones teóricas

No tenemos en la poética aristotélica la parte dedicada a la comedia, la cual en caso de haberse escrito yace aún perdida. Pero sabemos que esa ausencia no es grave ni ha significado una laguna en el desarrollo de las reflexiones en torno a la comedia en Europa. De cualquier forma el modelo teórico que se planteó en la dramaturgia de Menandro fue lo suficientemente poderoso como para generar el concepto de comedia clásica. Y también es cierto que en cuanto a las relaciones entre Aristóteles y la comedia, hay algunos acertos que exponer, más allá de lo que se alcanza a exponer en el *Arte poética* aristotélico. Hacia 1839 se llega a publicar un manuscrito procedente del pensamiento aristotélico y de su época denominado *Tractatus Coisiliniensis*,³ que contiene observaciones sobre la naturaleza de la comedia muy similares en cuanto a conceptos a las vertidas por Aristóteles en su poética y que pudiera quizás haber sido la parte o una versión de la poética aristotélica referida a la comedia.⁴ Por ejemplo ahí se plantean los seis elementos necesarios para el desarrollo del drama: trama, carácter, pensamiento, dicción,

melodía y espectáculo. En cuanto a lo estrictamente concerniente a la comedia en el tratado se plantean tres tipos diferentes de caracteres cómicos: el impostor (pensemos en *Tartufo* de Molière), el que se mofa de sí mismo, cuya conducta es desaprobada socialmente pero que refleja las debilidades de esa misma sociedad (como el caso de *Volpone* de Ben Jonson o más posteriormente *El inspector general* de Gogol) y el bufón o hazmerreír (puesto de manifiesto por Juan Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa* o en *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare) (véase Cooper, 1922).

Interesantes, y en cierto sentido novedosas, resultan las observaciones sobre el teatro y la comedia en la obra de Platón, puesto que prácticamente propone la no inclusión de los poetas dramáticos en su república. Sobre todo en cuanto a los poetas dramáticos cómicos que imitan y exponen vicios y conductas inconvenientes. Dice Platón en el libro III de *La República*: “Nosotros mismos desearíamos disponer de un poeta o de un fabulista más austero y menos agradable, aunque más útil, el cual imitase sólo lo conveniente y lo que dicen los hombres de bien de acuerdo con aquellas normas que ya hemos establecido cuando tratábamos la educación de nuestros soldados” (Platón, 1977, p. 709). Y en el libro X comenta que el fenómeno de la risa —el recurso básico y el fin último de la comedia— es el más nocivo pues trastorna al que ríe haciéndole liberar fuerzas irracionales; acto, según Platón, que la razón rechaza, pues en lugar de censurar situaciones ridículas el espectador se ríe placenteramente. Incluso va más allá al reflexionar en el sentido de que el actor, más que el espectador, resulta a la postre más pervertido por el acto de hacer reír imitando personajes de baja estofa (Platón, 1977, pp. 653-654.)

Actitudes similares de censurar el acto de la representación dramática, como el caso de la comedia y sus efectos en el espectador, las habremos de encontrar en un número considerable de casos, tanto en Bizancio como en la alta Edad Media, como en la Inglaterra anterior a la restauración y en cierta manera también en ciertos rasgos de la visión teatral de la Ilustración dieciochesca, tanto en Francia como en el mundo hispánico (véase, Hubert, 1998, y Boiadziev-Dzhi-velegov, 1957).

El camino más conocido, no obstante, desde el punto de vista teórico, para estudiar, analizar y escribir comedia clásica se ha basado al parecer en la célebre teoría de los humores

de Teofrastro (sanguineo, flemático, colérico y melancólico). En ella se establece que una justa proporción de los humores constituye la salud, mientras que el exceso o carencia de alguno da por consecuencia la enfermedad; en el caso de la comedia, las actitudes viciosas y antisociales, como se manifiesta en buena parte de la obra dramática de Molière (*El misántropo*, *El avaro*, y desde luego en *El amor médico* y en *El enfermo imaginario*) (véase Blanco, 1984). Hasta llegar a la exposición de tipos humanos con mayor complejidad en la llamada comedia de caracteres (*La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón), que anticipan aspectos de lo que siglos después vendría a ser el drama psicológico.

Hay muchas variantes de comedia, según el gusto de la época y de las contradicciones sociales. Podemos encontrar en las célebres farsas medievales francesas, que difícilmente pueden relacionarse con la tradición de la comedia occidental proveniente de la obra menandrea, la estructura básica del género en su intención de hacer reír ridiculizando situaciones humanas, como ocurre muy frecuentemente en el sketch contemporáneo.⁵ Hay comedias llamadas sentimentales (*comédie larmoyante*, se le conoce en francés, o *tearful comedy*, en inglés, de la que hay ejemplos como *Pamela* de Richardson);⁶ comedias de costumbres (*Las preciosas ridículas* de Molière puede constituir un ejemplo y que se define claramente el modelo en *La escuela del escándalo* de Sheridan), comedia de caracteres, comedia de enredo o de capa y espada, comedia erudita y hasta comedia del arte. Cada una implica un acercamiento a la sociedad que la produce y a determinados aspectos que determinan su sentido cómico y en consecuencia una técnica particular dramaturgica y de puesta en escena.

Aspectos de teatralidad y ritualidad en la comedia

La comedia es sus diversas formas proviene de dos fuentes: una vertiente literaria, que es la que se constituye como género en la literatura dramática, y una vertiente que se expresa de manera explícita y espontánea en el arte de la escenificación. En ambas el eje que las sostiene parece ser siempre el mismo: una forma específica de teatralidad en donde el tono, el gesto, el movimiento hacen la diferencia entre la comedia y otras formas y géneros dramáticos. Muestra de ello es el juego que puede hacer el comediante con un diálogo o una réplica teatral, dándole un sentido cómico o ridiculizado de algo que en apariencia desde su simple lectura no lo es. La teatralidad, desde nuestro punto de vista, se constituye como la expresión escénica de la dramaticidad.

Sin drama podrá haber espectacularidad, pero no teatralidad. La comedia posee, por tanto, en su escenificación, un texto espectacular que hace que lo que llamamos comicidad se haga patente ante los ojos del espectador y no sólo de manera específica en el plano estrictamente de literatura dramáti-

cional” de las faloforias prearistofánicas o de los versos fesceninos en Roma. La teatralidad de la comedia podría contener en su forma reminiscencias rituales ancestrales, como puede observarse en las manifestaciones de carnestolendas medievales, en donde las imágenes del poder establecido, como un obispo o rey, son puestas en ridículo al menos una vez al año.

Es un hecho que en muchas experiencias preteatrales o parateatrales la mofa, la bufonería, el trastrocamiento del orden social o la ridiculización de determinadas actitudes o conductas humanas forman parte de experiencias rituales destinadas a conjurar amenazas, para regular el orden o invocar un orden. Un ejemplo de esta forma ritual basada en la ridiculización y en la chocarrería lo podemos encontrar en México, como en la famosa danza-drama de Los Tecuanes de origen prehispánico. En ella la cacería de un tigre sirve de motivo de mofa de actitudes humanas, pero en la cacería y los combates entre los participantes suele correr la sangre, lo que cumplen una función mágico-religiosa para propiciar la fertilidad de la tierra, de los animales y de los

seres humanos. También podemos referir la “farsa” que menciona el cronista fray Diego Durán, en donde aparecen personajes que en forma burlesca imitan enfermedades y diversos males, justamente con el fin de conjurarlos mediante la risa (véase Durán, 1984, pp. 64-66).

ca. Difícilmente, por ello, un buen comediante podrá representar un personaje cómico partiendo tan sólo de lo que se enuncia en el texto (véase Fischer-Lichte, 1999).

Una de las constantes que posee la comedia es contener en su trama aspectos relacionados con la fertilidad o la procreación, o con la pasión amorosa (atracciones entre parejas o jóvenes que luchan por consumir su amor a pesar de la oposición denodada de algún personaje vicioso o antisocial, que suele ser por lo general un hombre de edad madura o padre de alguno de ellos, como el caso de Harpagón en *El avaro* de Molière), que quizá pueda ser una derivación “ra-

¿Hay alguna relación entre estos elementos de ritualidad y la teatralidad de la comedia? Los indicios que se mencionan podrían abrirnos camino hacia una investigación más sistemática y acuciosa. Por lo pronto hasta aquí llegan nuestras aproximaciones, en esta apretada revisión del mundo de la comedia. •

Bibliografía

Obra dramática

- Aristófanes, *Las once comedias*, versión de Ángel María Garibay, México, Porrúa (Sepan Cuantos, 67), 1966, 367 pp.
- Beaumarchais, *Le mariage de Figaro. Le Barbier de Séville*, París, Booking International Paris (Classiques Français), 1994, 253 pp.
- Goldoni, Carlo, *La posadera. El regañón benéfico. La familia del anticuario*, Barcelona, Bruguera (Libro Clásico), 1971, 336 pp.
- Menandro, *Comedias*, introducción, versión y notas de Arturo Ramírez Trejo, México, UNAM, 1979, 122 pp.
- Moliere, Jean Baptiste Poquelin, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, 1405 pp.
- Vega, Lope de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 3 vols., 1991.
- Shakespeare, William, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2 vols., 1991.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*, México, FCE, 3 vols., 1968.
- Teatro latino (Plauto y Terencio)*, traducción, prólogo y notas de Germán Viveros, México, SEP (Cien del Mundo), 1985, 415 pp.

Estudios

- Baratto, Mario, *Teatro y luchas sociales*, traducción de Jordi Fornas, Barcelona, Península, 1971, 325 pp.
- Blanco Kiss, Gonzalo Juan, "Los galenos en las obras médicas de Moliere", México, tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1984, 90 pp.
- Contreras Soto, Eduardo, "Sobre la naturaleza de la comedia", tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, 104 pp.
- Cooper, Lane, *An aristotelian Theory of Comedy, with an Adaption of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coisilinianus*, Londres, 1922.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, edición, introducción y notas de Ángel María Garibay, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 36), vol. I, 1984, pp. 64-66.
- Miranda Cancela, Elina, *Comedia y sociedad en la antigua Grecia*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, 119 pp.
- Olbrechts-Tyteca, L., *Lo comique du discours*, Bruselas, Editions Université de Bruxelles, 1974.
- Ortenbach, Enrique, *Veinticinco siglos de teatro*, Barcelona, Mateu, 1959, 1724 pp.
- La figue amère, revue pour le théâtre medieval et renaissant (dossier, le théâtre medieval français)*, num. 1, octubre, 2000.
- La figue amère, revue pour le théâtre medieval et renaissant (Jouez des farces!)*, num. 2, febrero, 2001.

Aspectosteóricos

- Aristóteles, *La poética*, versión de Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000, 215 pp.

- Bentley, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985, 326 pp.
- Bobes Naves, Mari Carmen (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 332 pp.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Nueva York, Cornell University Press, 1984.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Barcelona, Taurus, 1979, 398 pp.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1986, 462 pp.
- Féral, Josette (ed.), *Théâtralité. Écriture et Mise en Scène*, Québec, Hurtubise, 1985.
- Ficher Lichte, Erika, "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Culture Studies", en *Theatre Research International*, núm. 20, 2, 1995, pp. 97-105.
- , *Semiótica del teatro*, traducción de Elisa Briega, Madrid, Arco/Libros, 1999, 726 pp.
- Frazer, James, *La rama dorada*, México, FCE, 1982, 860 pp.
- Goutman, Ana, *Estudios para una semiótica del espectáculo*, México, UNAM, 1995, 100 pp.
- Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théoriques du théâtre*, París, Armand Colin, 1998, 271 pp.
- McMahon, A.P., "On the Second Book of Aristotle's Poetics", en *Harv. St. In Cl. Phil.*, 28, 1917.
- Platón, *La República*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 653-644.
- Rozik, Eli, "Is the Notion of 'Theatricality' Void", en *Gestos, Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año 15, núm. 30, noviembre, 2000, pp. 11-30.
- Spang, Kurt, *Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991, 307 pp.
- Villegas, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1989, 152 pp.

Obras de consulta

- Boiadzhiev, G.N. y A. Dzhivelegov, *Historia del teatro europeo (Renacimiento)*, traducción de Sergio Belaieff, Buenos Aires, Futuro, vol. II, 1957, 216 pp.
- , *Historia del teatro europeo (La Ilustración)*, traducción de Sergio Belaieff, Buenos Aires, Futuro, vol. III, 1957, 218 pp.
- Clark, Sandra, *NTC's Dictionary of Shakespeare*, Chicago, National Textbook Company, 1994, 291 pp.
- Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1991, 940 pp., ils.
- Düring, Ingemar, *Aristóteles, exposición e interpretación de su pensamiento*, traducción de Bernabé Navarro, México, 1990, 1031 pp.
- Gaehde, Christian, *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*, México, Editora Nacional, 1958, 217 pp.

Hunningher, Benjamin, *The origin of the theatre*, Amsterdam, E.M. Querido.

Ignatov, S., *Historia del teatro europeo (El realismo)*, traducción de Sergio Belaieff, Buenos Aires, Futuro, vol. IV, 1957, 261 pp.

Nicoll, Allardice, *Historia del teatro mundial, desde Esquilo hasta Anouilh*, traducción de J. M. Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1964, 939 pp.

Mobley, Jannie Patricia, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, Chicago, National Textbook Company, 1992, 166 pp.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1980, 605 pp.

The New Encyclopædia Britannica, Macropædia, Chicago, Encyclopædia Britannica Inc., vol. 4, 1978.

The Oxford Companion to the Theatre, Phyllis Hartnoll (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1983, 932 pp.

Valbuena Prat, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, 703 pp.

Páginas en la red

Applied Semiotics, Semiotique appliquée, Le théâtre, núm. 3, 1997, 174 pp.

<http://www.chass.utoronto.ca/French/as-sa/ASSA-N°3/index.html>

<http://www.chass.utoronto.ca/French/as-sa/ASSA-N°3/index.html> (octubre de 1998).

<http://www.er.uqam.ca/nobel/c2545/theatral.html>

Théâtrales, <http://www.er.uqam.ca/nobel/c2545/theatral.html> (mayo de 2001).

<http://www.usask.ca/antharch/cnea/CourseNotes/Aristophanes.html> (mayo de 2001).

Notas

¹No dejan de ser profundamente aleccionadoras para el teatro de nuestro tiempo estas frases de Jean Baptiste Poquelin, Molière, a propósito del arte de la comedia: "Según mi opinión, es mucho más fácil discurrir en frases retumbantes sobre las violentas pasiones, rebelarse en verso contra la suerte, culpar al destino, blasfemar, que penetrar hondamente en la variada naturaleza humana, y representar de manera divertida los vicios de la sociedad" (citado por Boidhiev y Dzhivelegov, 1957, p. 167). Ciertamente Molière sabía de lo que hablaba.

²Puede decirse que por su naturaleza estructural, genéricamente, esta obra shakespireana, como otras más, no pertenecen al reino de la comedia, sino a la tragicomedia, en virtud de que la trama se sustenta en las acciones que los protagonistas realizan en la búsqueda por alcanzar una meta y los obstáculos que se encuentran para lograr su cometido, para finalmente alcanzar una profunda experiencia espiritual. Para nuestros fines y los de Shakespeare y otros autores, la piedra de toque está en la reflexión en torno de la estupidez humana desde sus diversas perspectivas. De hecho lo mismo podría decirse de las comedias de Aristófanes, en donde lo fantástico suele llegar a momentos casi delirantes como en *Las aves*, y aunque para nuestra preceptiva de género sus obras se consituyen como farsas, no dejan de ser a final de cuentas otra cosa que *Κομμοσ-οδε*.

³Düring, uno de los estudiosos contemporáneos de la obra aristotélica más acuciosos, menciona que "Algunos eruditos creen que nuestra *Poética* es el primer libro y que poseemos restos del segundo libro en el llamado *Tractatus Coisilinianus*", Düring, 1990, pp. 206-207.

⁴Según la versión de García Bacca esto es lo que se plantea en la *Poética*: "La comedia es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que sean en cualquier especie de maldad, sino en la *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo, una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula", Aristóteles, 2000, p. 137.

⁵La aparición del bobo (*sotte*) en estos breves dramas antecederá en algunos casos a la aparición del gracioso del teatro clásico español, del bufón de la corte en los dramas isabelinos y se constituirá en muchos aspectos en el medio de expresión de la ideología de las clases populares, en la medida en que el bobo a la postre no resulta ser tan bobo, ni mucho menos ingenuo; como bien pudiera observarse en el caso de los *zannis* de la *commedia dell'arte*.

⁶Allardice Nicoll menciona que precisamente este tipo de comedias un tanto truculentas, muy cercanas a lo que es hoy el melodrama, dieron por consecuencia "las últimas llamaradas de la comedia", con autores como Sheridan, Goldsmith y Beaumarchais. De hecho el inglés Goldsmith escribió un ensayo al respecto titulado *Essay on the Theatre; or, a comparison between Laughing and Sentimental Comedy*, véase Nicoll, 1964, pp. 347-348.