

Por no llorar. Breve ensayo sobre la causalidad de la risa más allá del proscenio

Rafael Negrete Portillo
(Nebrija Universidad)

EXORDIO

Como no podría ser de otro modo, en un *humorístico* exordio (en lugar de un prefacio), querríamos disculparnos humildemente de antemano por haberlo hecho tan bien, por presentar un estudio sobre la risa que, evidentemente, no puede estar equivocado pues las cuestiones que lo cimientan, los interrogantes que sirven de pilares para nuestra investigación, como veremos, en muchos casos continúan abiertos, sin respuesta concisa o, al menos, satisfactoria para las gentes del siglo XXI. ¿Cómo podríamos equivocarnos en replantear preguntas sin solución o con soluciones resueltas a base de más preguntas?

En cualquier caso, con la mayor de las seriedades, diremos que nuestro propósito no es otro que sumergirnos en la facultad que tiene el ser humano de reír, quizás no *por no llorar*, pero sí como consecuencia de lo que más tarde llamaremos *cómico*, es decir, de todo aquello que *exhibe* la capacidad de estimular la risa de manera divertida... inclusive si no tuviera la intención de hacerlo. Queremos remarcar que exhibir dicha capacidad es distinto de simplemente poseerla, por ejemplo, la aparatosa caída de un ataúd durante un velatorio donde el cadáver termina rodando por el suelo brinda la capacidad de provocar la risa sin ser necesariamente cómico. Es imprescindible, desde la propia introducción de esta investigación, ir esbozando cómo el espectador, el individuo que asiste a una representación teatral, pertenece a un estrato social, a una cultura, a un gremio: está clasificado y reclasificado dentro de múltiples capas de ordenación (lugar de nacimiento, familia, educación, pareja, amigos, estado físico, edad, tendencias políticas, creencias religiosas...), ítems que hacen más particular, no más difícil, su asimilación del humor y su procesamiento de los factores que desencadenan la risa.



Teniendo todo esto en cuenta y analizándolo con algo más detenimiento, intentaremos concretar cuestiones que, enmarcadas en el ámbito teatral, puedan arrojar algo de luz a este bucle de interrogantes. ¿Por qué reímos? ¿Cuál es el origen de nuestra risa? ¿Realmente existe diferencia entre risa y llanto? ¿Podríamos asimilar esos conceptos con comedia y tragedia respectivamente? ¿Cómo se entiende el humor del espectador actual? ¿De qué se ríe? ¿Por qué se ríe? ¿Cuál es el origen de su risa? ¿Realmente existe diferencia entre la risa y el llanto del espectador?...

A través de una disertación sustentada por materias transversales a las artes escénicas como es la psicología, la antropología o la historia, aspiramos a aproximarnos a posibles soluciones. Nuestra hipótesis inicial es que la respuesta del espectador ante estímulos determinados, ante artificios dramáticos concretos en puestas en escena actuales, podría ser la pieza clave que elimina la frontera (más conceptual que real, más interpretativo que epistemológico) entre la tragedia y la comedia.

Vayamos paso a paso. Dejemos que suene el tercer aviso, que se apaguen las luces de sala y que, lentamente, se abra el telón.

ACTO 1: CONCEPTOS

Escena 1, cuadro I.

Des-cerebrados

Imbuidos en la era de la *cienciología*, perdón, de la ciencia... Nacidos y educados en la época donde todo se puede estudiar e investigar desde una perspectiva científica: física, médica, técnica y, por consiguiente, *real*, queremos apuntar brevemente las últimas conclusiones sobre cómo se produce la risa a nivel fisiológico, pues ésta: "Tiene su procesamiento a nivel del sistema nervioso central en áreas primarias, secundarias y de asociación multimodal. En el sistema límbico se lleva a cabo el procesamiento de las emociones y es probablemente el origen de



los potenciales motores que caracterizan a la risa, incluidos la expresión facial y los movimientos de los músculos que controlan la ventilación y fonación"¹.

La risa desencadena una activación en determinadas regiones del sistema límbico que originan una respuesta del tallo cerebral (TC) haciendo que cambiemos la expresión de nuestro rostro, que terminemos derramando lágrimas, que soltemos una exhalación de aire entrecortada y rítmica con sonidos espontáneos:

En el TC encontramos la vía de salida para la expresión objetiva de los fenómenos acompañantes de la risa [...] por medio del nervio intermediario de Wrisberg se estimula la secreción lagrimal; en el tegmento mesencefálico se coordina la vocalización emocional, es decir, cómo se va a reír; y en los núcleos bulbopontinos de los pares VII y IX y X la expresión facial automática con el movimiento coordinado de 15 músculos faciales y la fonación respectivamente, incluyendo el movimiento coordinado de las distintas cuerdas vocales².

Es decir, sabemos los procesos que se llevan a cabo en nuestras cabezas cuando, por un motivo u otro, nos invade la risa. Entendemos cómo se produce a nivel cerebral. Conocemos las respuestas fisiológicas que desencadena en nuestro cuerpo (sobre las que volveremos más adelante para hacer notar el parecido de éstas durante el llanto), pero nos queda por definir lo más importante: ¿qué es la risa?

Escena 2, cuadro I

La risa

La definición exacta de este término es sumamente compleja. Dependiendo del contexto, abarca múltiples acepciones. La Real Academia de la Lengua nos dice sobre la risa que es el «movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría. [...] Lo que mueve a reír» [DRAE]. Entendiendo reír como «manifestar regocijo mediante determinados movimientos del rostro, acompañados frecuentemente por sacudidas del cuerpo y emisión de peculiares sonidos

¹ Carlos A. Rodríguez-Álvarez *et al.*, "Aspectos neurológicos y neurofísicos de la risa" en *Temas Selectos. Archivos de Neurociencia*, México, INNN, 2000, 5-I; p. 45

² *Ídem*, p. 46-47

inarticulados» [DRAE]. Pero, ¿siempre que estamos alegres reímos? O mejor todavía, ¿qué significa, entonces, encontrarse en situaciones trágicas y dramáticas donde espontáneamente nos invade una carcajada? ¿Acaso la tristeza nos hace sentir alegres? Volveremos sobre esto un poco más adelante, porque lo que realmente ahora nos interesa es llegar a un consenso sobre lo que entendemos como risa para poder aplicarlo al espectador (de teatro) del siglo XXI.

De este modo, desplegamos velas en busca de definiciones más interesantes y encontramos que Kant³ define la risa como «una emoción que nace de la súbita transformación de una espera en nada». Con el mismo comienzo, Eduardo Jáuregui entiende la risa como

[...] una emoción humana, un mecanismo psicológico común a todas las culturas e individuos que responde al “humor” definido aquí como cualquier estímulo de esta emoción. La risa se compone de un elenco afectivo subjetivo (la sensación de “hilaridad”), y de un elemento expresivo observable (las vocalizaciones y gestos que conocemos como “risa”), asociadas a cambios más sutiles a niveles neuroquímicos y fisiológicos. Y como en el caso de otras emociones, los componentes afectivos y expresivos de la risa se desencadenan a partir de una interpretación cognitiva de una realidad.⁴

Pero, ¿qué pasaría si intentamos comprender la risa como resultado más allá del *humor*, adentrándola en definiciones tan audaces como algunas del antropólogo Raoul Weston La Barre⁵, quien ve en ésta algo muy similar a *una variable geográfica*? La Barre apunta que en el sudeste del Pacífico se podrían delimitar zonas diferenciadas dependiendo del concepto de risa, así, por ejemplo, existiría una zona de *hilaridad papuana* frente a otras donde impera una *severidad melanesia o cobuana*. Del mismo modo, nos explica Geoffrey Gorer⁶, en un estudio realizado en África, que «el negro» se ríe cuando experimenta sorpresa o asombro, pero también cuando siente vergüenza o incomodidad, haciendo constatar que la

³ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, libro II, párrafo 54, Manuel García Morente (Ed.), Madrid, Espasa Calpe. Colección Austral, 1997, p. 294.

⁴ Eduardo Jáuregui, “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor” en *AIRB. Revista de antropología iberoamericana*, 2008, Vol. 3, núm.1; p. 47.

⁵ Raoul Weston La Barre, “The Cultural Basis of Emotions and Gestures” en *Journal of Personality*, 1947, núm.16, p. 52

⁶ Geoffrey Gorer, *Africa Dances: a book about west Africa negroes*, New York, W. Norton and Co., 1935, p. 10.



risa supone una señal de *no* diversión. ¿No nos recuerda esto en cierta medida a cuando, en un espectáculo teatral basado en la improvisación, se saca a un espectador para hacerlo partícipe de la escena y éste, empapado en las incomodidades de la inhibición evidente, se ríe de manera nerviosa, entrecortada, sin poder responder a la propuesta del actor (o humorista)?

En nuestra opinión, el problema de concebir la risa como concepto universal de expresión de alegría nace de la arrogancia del hombre occidentalizado al suponer que símbolos similares denotan idénticos resultados más allá de las fronteras sociales.

Así bien, el humor, según lo comprendemos en este estudio, tiene unas particularidades muy concretas no sólo a nivel externo, sino también interno, dentro de un grupo social. Un espectáculo donde se recrean las vicisitudes de adolescentes en *celo*, mostrando las aventuras y desventuras de éstos por lograr objetivos muy concretos, provoca una risa distinta en espectadores cuyo rango de edad coincida con el de los protagonistas al de espectadores de dos o incluso tres generaciones anteriores. Es más, dentro del mismo grupo de adolescentes, cuya hilaridad es afín a la empatía con los acontecimientos que se narran sobre las tablas, hallamos distintos resultados entre chicos y chicas, entre aquéllos que tengan pareja y los que no la tienen, entre los que vienen de familia acomodada y los que pertenecen a estratos más humildes... Es decir, la suma de factores socioculturales de un colectivo determinado condiciona la definición misma del humor, entendiendo éste como el causante de la risa. Pero entonces, ¿qué es el humor? ¿Cómo deviene ese humor en el tapiz para desarrollar múltiples sub-géneros dramáticos?

Escena 2, cuadro II

El (mal) humor

Es evidente que no conseguiremos dar respuesta a la pregunta *qué es el humor* si lo percibimos, o intentamos percibirlo, como un concepto universal, tal y como vimos que ocurría con su consecuencia, la risa.

Desde 1988, *HUMOR, la Revista internacional de investigación sobre el humor* (*International Journal of Humor Research*) ha publicado más de 400 artículos y reseñas de libros que tratan y estudian el tema. *Humor* se estableció como un foro interdisciplinario e internacional para la publicación de documentos de calidad relacionados con la investigación científica sobre el humor, apoyándose, para ello, en una amplia gama de disciplinas académicas como la antropología, la biología, la informática, la educación, la ciencia de la familia, los estudios de cine, la historia, la lingüística, la literatura, las matemáticas, la medicina, la filosofía, la fisiología, la psicología y la sociología. Es más, con la intención de esclarecer los interrogantes *aún no resueltos* que planteábamos en el exordio, se constituyó la *Sociedad Internacional para el estudio del Humor (ISHS: The International Society For Humor Studies)* en cuya acta de diciembre de 2006, en el artículo II, sección 1, se apunta que:

El objetivo de la Sociedad será promover, estimular y animar el estudio interdisciplinario del humor; apoyar y cooperar con organizaciones locales, nacionales e internacionales con objetivos similares; organizar reuniones; y publicar e incentivar publicaciones concernientes con el objetivo de la Sociedad⁷.

Con todo esto, simplemente queremos incidir en la complejidad de comprender el término *humor* más allá de un ámbito sociocultural concreto. Es decir, si acordamos que el humor es aquello que provoca la risa y tenemos en cuenta que la risa puede expresar emociones diferentes dependiendo de la sociedad o la cultura en que nos encontremos, entramos en la paradoja de que lo que es humor para algunos puede traducirse para otros como *mal humor*.

Si consensuamos que el humor es el artífice de la risa, no podemos dejar de plantearnos cuántos tipos de risa hay, pues de estos dependerán las modalidades del humor. En general, el individuo de a pie suele distinguir distintas maneras de reír de forma muy simplificada. Para entendernos, realizaremos una reducción eidética extrema de los tres grandes tipos de risa (del espectador) conforme a su intensidad.

⁷ La traducción es mía. Se puede consultar una copia del documento original digitalizado a través del enlace <http://www.hnu.edu/ishs/> [consulta 20/4/2011].



1. Para empezar, tenemos los casos donde el texto deleita al público consiguiendo que empatice con el tipo de humor y provocando una risa que apenas se vislumbra, sin movimiento perceptible o emisión alguna de sonido, nos hallamos ante lo que entendemos como una *son-risa*, como una *risa simpática* (–La obra... bien, me he reído. Está simpática–). Ejemplos de estas piezas, donde no deja de haber también alguna que otra carcajada, son los últimos montajes de clásicos como *El Avaro* de Molière o de contemporáneos como *El método Grönholm* o *La Fuga* de Galcerán. Sería la sensación que siente un adulto al sentarse ante un espectáculo familiar (no necesariamente *infantil*) donde, sin haberse divertido, no se lo ha pasado mal.

2. Otras veces nos encontramos con un espectador que contempla el monólogo de *las siete y media* de Don Mendo riendo entrecortadamente en respuesta a cada verso jocoso. Estaríamos ante lo que vulgarmente se conoce como *risa tonta* (–Me ha dado la risa tonta–). Esta hilaridad se produce así mismo ante los gags gestuales de compañías como *Tricycle* o singularidades como las de los *humoristas* transformados en actores teatrales, monologuistas donde lo habitual se convierte en materia de reflexión humorística.

3. Sin embargo, en espectáculos de realidad cotidiana llevada al extremo de lo irrisible del estilo de *Entiéndeme tú a mí* de Eloy Arenas, la risa se produce como una explosión sardónica en momentos muy coyunturales, exactos y precisos, nos encontramos aquí ante una *carcajada* (–¡Qué buena! Tiene sus puntos–). Similar es el caso donde la respuesta del respetable estalla tras las ocurrencias, en momentos concretos, de compañías como *Els Joglars*, dúos del absurdo como *Faemino y Cansado* o humoristas que recrean la España profunda y terruñera como *Los Morancos*.

Pero más allá de la concepción reduccionista de la risa del espectador, queremos tener en cuenta una distinción previa.

Swabey diferencia lo que ella denomina *risa cómica* de otros tipos de risa. Por ejemplo, una persona puede reírse porque le hacen cosquillas, o de alegría, o porque se siente cohibida. Dichas formas de risa no le interesan a Swabey. Lo que desea examinar es la risa característica



provocada por la percepción de algo que es gracioso; la risa cómica en lo que tiene de diferente con respecto a cualquier otro tipo de risa. El problema es determinar cuál es exactamente la citada contribución intelectual o cognoscitiva de lo cómico.⁸

Berger, sociólogo estadounidense, al exponer la teoría de Swabey, nos aporta un nuevo término que va centrando cada vez más nuestro estudio. Nos habla de *lo cómico* no como una clasificación de género dramático, sino como la apreciación de aquello que resulte *gracioso*. El teórico, perdiéndose en un océano de definiciones extraídas del *Oxford English Dictionary*, concluye que:

"Subsiste un importante grado de confusión. ¿Cuál es la diferencia entre *jocosidad* y *burla*? ¿Entre *comicidad* y *diversión*? *Cómico* y *humorístico* parecen ser sinónimos como adjetivos. O quizá podríamos decir que el sentido del humor es la facultad que percibe lo cómico (o la comicidad, si se prefiere)".⁹

Evidentemente, el grado de confusión se extiende, a nuestro entender, más allá de las diferencias entre términos como los que cita el sociólogo, es decir, la línea divisoria entre supuestos opuestos como son *lo cómico* y *lo trágico*, el *llanto* y la *risa*, va perdiendo intensidad a medida que nos acercamos a una definición ¿exacta? de dichos términos. En cualquier caso, para no estancarnos en laberintos con millares de salidas, daremos un paso más, abrazados a este nuevo concepto (*lo cómico*) para fundirlo con el significado que acoge su concepción dentro de las artes escénicas.

ACTO 2: ENLACES

Escena 1, cuadro I

Lo cómico de la comedia

De sobra son por todos conocidas las definiciones aristotélicas de tragedia y comedia, sus diferencias y consideraciones particulares. Sin caer en un repaso

⁸ Peter Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Ed. Kairós, S.A., 1999, p. 74.

⁹ *Ídem* p. 26



recalcitrante de tales postulados sólo recordaremos una única cita del autor de *La Poética* en la que apunta que

la comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no estando en vicio, sino lo visible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor.¹⁰

¿Sin dolor? Aristóteles se refiere a que, al contrario de lo que ocurre con la tragedia tal y como él la concibe, donde se purga a los espectadores por medio de la compasión y el temor (la famosa catarsis), en la comedia, el espectador puede contemplar aspectos de la vida *mimetizada* sin sentir dolor real por ello. El espectador disfruta, se ríe de esa imitación donde, muchas veces, el dolor ajeno cataliza nuestro deleite (entremeses acabados a palos, engaños amatorios donde el vejete cornudo se queda *des-compuesto y sin novia*, la muerte de *los malos*...). Permítannos abrir aquí un paréntesis para reflexionar brevemente sobre la *moralina* del siglo XXI donde parece que el humor, la comedia, debe ser ya no *políticamente correcta* sino *socialmente correcta*: ¿quién no recuerda programas de televisión que invadieron nuestras pantallas en la década de los 90 con una suerte de vídeos domésticos donde los golpes, las caídas, los accidentes hogareños, automovilísticos, deportivos, se sucedían unos tras otros? Estamos viendo imágenes reales, no mimesis de la realidad que nos llevan a reír y, sin embargo, burlarte de un minusválido en escena o ridiculizar a un lisiado, por ejemplo, parecen ser motivos de excomunión social.

Por otro lado, si la *facultad de percibir lo cómico* (el sentido del humor) provoca *risa* que desata una serie de procesos fisiológicos, ¿cómo se entiende que éstos lleguen a producirnos dolor en contra de la definición aristotélica? Así pues:

La agitación del diafragma y el trabajo de los músculos epigástricos que se estiran mucho y con fuerza, suele ser causa de que tras una risa prolongada se sienta dolor en el vientre, como si nos hubieran dado de bastonazos.¹¹

¹⁰ Aristóteles, *El Arte Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad.) Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1984.

¹¹ Laurent Joubert, *Tratado de la risa*, Valladolid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002, p. 84



Escena 2, cuadro I

Elementos cómicos

Existe una serie de resortes dramáticos que confieren al texto la cualidad de pretender la risa (que no necesariamente conseguir) en el espectador. Muy a menudo mezclamos y superponemos términos como gag, chiste, broma, chascarrillo, burla, ironía, sarcasmo, parodia, imitación, muletilla... En nuestro trabajo de traducción, adaptación y puesta en escena de la obra de Harold Pinter, *The Lover*, que llevamos a cabo guiados por un dramaturgo de la talla de Fermín Cabal, pudimos profundizar en los aspectos de la comicidad con la pretensión de hacer una transposición de estos (y su impronta británica) a una adecuación para el público español.

Nos dispusimos [...] a llevar a cabo una adaptación con-textual en lo que autodenominamos *simetría conceptual*, entendiendo ésta como el enfrentamiento del original al espejo sociocultural e identitativo del público seleccionado como objetivo. Así pues, nuestra labor consistiría en traducir las palabras de Pinter y transformarlas en aquellos diálogos equidistantes al original reflejado en el vidrio del *target*.¹²

A lo largo de dicho proceso, tuvimos la oportunidad de clasificar, al menos de modo pragmático, alguno de los *elementos clave* que se emplean en la comedia y que transforman a ésta conforme el tipo de humor que se emplee. No es lo mismo un humor negro, macabro, sombrío (que se apoya en temas que suscitarían, contemplados desde otro prisma, piedad, terror, lástima), que un humor blanco más *naïf*, sin crítica comprometedora o problemática.

Una relación aproximada de los elementos que recondujimos en la comedia absurda del premio Nobel traducida a nuestro contexto sociocultural sería la siguiente:

¹² Rafael Negrete Portillo, "De la traducción a la adaptación: Problemas y soluciones en torno a dos obras de Harold Pinter" en *Actas del XIII Encuentros complutenses en torno a la traducción: La traducción en las artes escénicas: pasado, presente y futuro*, Madrid del 11 al 13 de noviembre de 2010, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, UCM, (en prensa).



1. *El gag*, un efecto cómico rápido, inesperado y no necesariamente complejo. Cuanto más sencillo, mejor, pues su asimilación será casi instantánea por parte del respetable y lograremos un efecto inmediato. El *gag* puede ser visual (un gesto, una cara, un movimiento escenográfico que deje al personaje en una situación ridícula...) o sonoro (una voz en off, una llamada de teléfono, unos cristales rotos fuera de la vista del público, un frenazo de coche y un ladrido...).

2. *El chiste*, donde con una elaboración más compleja que el *gag*, se puede dividir a su vez en *textual* y *contextual*. El chiste está asociado por excelencia a las palabras, es decir, se tiende a verbalizar, pues, en caso contrario, entraríamos en el terreno de la pantomima cómica.

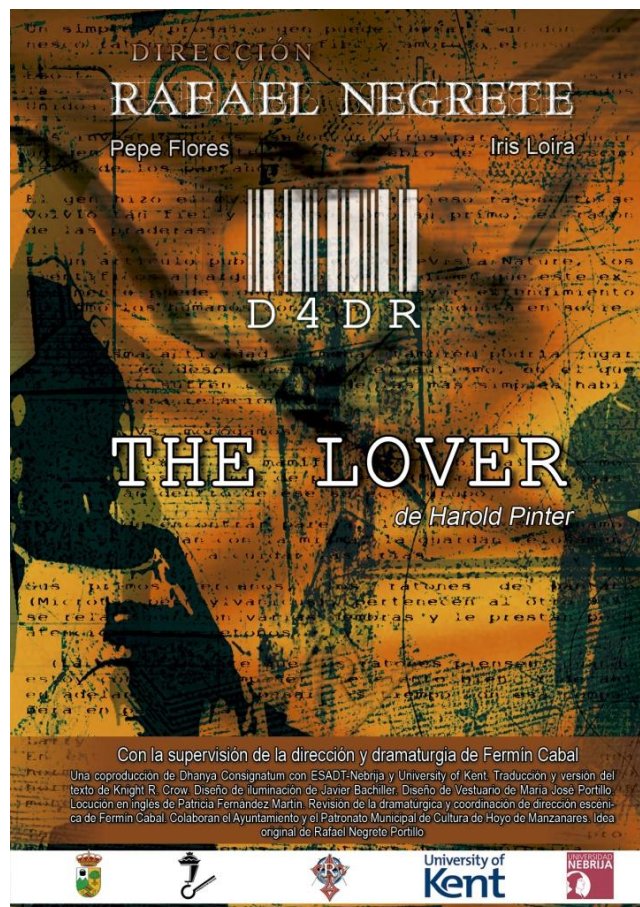
a. Hablamos de *chiste textual* en el que interviene o predomina el juego de palabras, la transposición de significados, dobles sentidos o alteraciones del lenguaje, independientemente del tipo de humor que profesen (humor blanco: –¿Por qué el gallo se tiró en paracaídas? Para demostrar que no era un gallina–, o humor algo más *picante*: –¿Por qué los salvajes usan taparrabos? Porque son feos de cojones–. Todos son juegos semánticos).

b. Nos referimos a *chiste contextual* cuando la gracia recae en la interpretación del contexto, de la fábula, más allá de las propias palabras (–En un juicio público, el juez advierte a la sala: ¡Silencio! Les advierto que como vuelva a oír "abajo el juez" les echo a la calle. Se oye: ¡Abajo el juez! Y el juez exclama: la advertencia no lo incluye a usted, señor acusado–. Todos son juegos pragmáticos, entendemos la intención porque concebimos el *contexto* más allá del *texto*).

3. *Lo absurdo*, donde como elemento inesperado y totalmente fuera de lugar (a simple vista) sorprende al espectador que, normalmente, tras unos segundos de asimilación-reacción, suelta una carcajada. En nuestro montaje de *The Lover* (estrenado con el título *D4DR The Lover*) necesitábamos ganar unos segundos para acomodar un cambio de vestuario de los actores con lo que tomamos la decisión de reforzar la presencia de un objeto escénico. Así, hicimos el oscuro e iluminamos con un recorte únicamente a un perro de peluche que había permanecido presente durante toda la primera parte, en ese mismo lugar. La actriz, antes de salir, presionó el mecanismo de activación del muñeco y éste se puso en marcha. Gracias a un micrófono que habíamos ocultado, sacamos por la *PA* el

soniquete que el peluche emitía y que no era otro que la reproducción de la canción *Singing in the Rain*. El espectador, en un principio, no sabía qué estaba viendo aunque a esas alturas del espectáculo ya se hallaba sumergido en la magia surrealista de Pinter (pasada por el tamiz español). Tras unos segundos, el muñeco se ponía a bailar en el sitio al ritmo de la canción y era entonces cuando el respetable comenzaba a reír al unísono con lo que podríamos denominar una *carcajada* seguida de una *risa tonta*.

Teniendo en cuenta estos tres elementos como pilares fundamentales, fuimos resolviendo la adaptación, empleando a la par una serie de *herramientas* para tintar cada uno de ellos (y otros que eran secundarios en nuestra puesta en escena como *el chascarrillo* o la *ironía*) con lo más cómico de la comedia.





Escena 2, cuadro II

Herramientas

Nos referimos a *herramientas* cuando hablamos de recursos estilísticos más allá de los *elementos* o resortes. Para que entendamos la diferencia entre los unos y las otras, simplemente debemos tener presente que las *herramientas* se aplican sobre los *elementos*. No es nuestra intención hacer un estudio pormenorizado y detallarlas todas, sino más bien exponer un par de casos para aclarar conceptos básicos que sirven de enlaces entre el humor y lo cómico de la comedia.

Por ejemplo, una herramienta empleada para reforzar el efecto cómico de un montaje podría ser la *repetición*. Recordemos cómo Orgón, en *El Tartufo*, pregunta repetitivamente a la criada –¿Y Tartufo?– mientras ella le está contando las indisposiciones de su esposa. La *repetición* en este caso se suma a otra *herramienta* fundamental de la comedia, el *contraste*.

Otro modelo de *repetición* lo encontramos con las reiteraciones de un *elemento* cómico como es la *muletilla*. Recordemos cómo se explota dicho recurso *elemento+herramienta*, *muletilla repetida*, por cómicos televisivos (humoristas) que popularizan frases a base de corearlas una y otra vez: –Si hay que ir se va... pero ir pa'na es tontería–, –Un poquito de por favor–.

El *contraste* es una de las *herramientas* clave en el absurdo de Pinter. Hay un momento en el texto original del dramaturgo que la pareja saca un tambor y comienza a tocarlo casi de manera ritual antes de hacer el amor. El *contraste* es absoluto. Nos encontramos a principios de la década de los sesenta con un matrimonio británico elegante, acomodado, con una magnífica casa donde lo que menos se espera es la aparición de un *dyembe*, un *tam tam* montaraz y salvaje. Ese *contraste* funciona, es una *herramienta* que descoloca al espectador reubicándolo de manera inconsciente en el lugar donde se proponga el autor.



ACTO 3: LOS GÉNEROS

Escena 1, cuadro I

Re-generados

Los postulados clásicos coinciden en que el origen de los géneros dramáticos puros (la tragedia y la comedia), más allá de los rituales tribales pre-teatrales, se remontan al culto a Dionisos. Actualmente podríamos señalar algunas reminiscencias de aquellas fiestas dionisiacas que han traspasado las fronteras de las artes escénicas para calar en la médula de la sociedad:

Encontramos una supervivencia de los cortejos de Shiva y Dionisos en todas partes donde subsiste un carnaval, un carnestolendas con carruajes, con bailes de máscaras, disfraces. De las fiestas del 1º de mayo, con bailes de máscaras y orgías, subsisten algunas muy atenuadas en Suiza, Alemania y España. Una ley especial prohíbe castigar los excesos cometidos durante el carnaval de Basilea.¹³

Todo ese desenfreno lúdico-ritual que envuelve la fiesta teatral dionisiaca, donde podríamos decir que *el falo* era el invitado de honor en las comedias, se ha ido diluyendo con el paso de los años hasta tal punto que, actualmente, proponer un espectáculo aristofánico al más puro estilo de *Lisístrata* supondría, como bien sabemos, la negación por parte de programadores para colocar la obra. Sin embargo, autores como Berger¹⁴ sostienen que precisamente el teatro es un reducto para canalizar ese desenfreno, es decir, conjetura sobre que la comedia trasgrede los límites de lo sagrado y de lo moral, por lo que llevar lo cómico a una sala y enmarcarlo dentro de las fronteras escénicas es una manera de ritualizarlo para que sea aceptado socialmente. De este modo, se conseguiría que los espectadores se rieran en el teatro (donde socialmente se les permite) evitando que lo hiciera fuera, donde podría suponer un problema, sobre todo si el objeto de su risa fueran el Estado y sus representaciones.

¹³ Alain Daniélou, *Shiva y Dionisosos*, Barcelona, Ed. Kairós, S.A., 2002; p. 84.

¹⁴ Ob. cit.



Discrepamos. No estamos del todo de acuerdo con esto pues, inclusive sobre el escenario, la comedia se ve enclaustrada dentro de los límites de lo cómico. Barreras supeditadas a la conciencia social y cultural. Insistimos en lo que planteábamos más arriba: ¿está bien reírse de un minusválido? ¿Podemos intentar provocar risa con/de una mujer violada? ¿Hasta qué punto el tema de la muerte supone un límite ético que impide esbozar una sonrisa? Volveremos a reflexionar sobre ello a lo largo de las conclusiones.

En cualquier caso, no podemos perder de vista la gran división entre los géneros dramáticos *puros*, comedia y tragedia, planteada desde Aristóteles y reformulada tantas veces a lo largo de la historia. Estos términos, que desde un principio rompieron el cascarón del teatro, se han ido diluyendo cada vez más con la aparición de nuevas formas de concebir la obra de teatro y, como no podía ser menos, con las actualizaciones de los distintos tipos de público que han pasado (y pasan) por las salas. Desde nuestro punto de vista, la ligazón que existe entre socioculturalidad (donde introducimos el concepto de moral) y la aceptación o denegación de elementos cómicos de un espectáculo teatral (dramático o posdramático) es indudablemente la pieza maestra, la conclusión de qué tiene o deja de tener de cómico una comedia.

Escena 2, cuadro I

De-generados

Como ya apuntábamos en el apartado anterior, la división de géneros dramáticos es compleja pero, al menos de manera teórica (para algunos autores), no imposible. Una vez definidos los géneros puros de tragedia, drama satírico y comedia descubrimos un intrincado paso de unos a otros donde, desde nuestra perspectiva, las diferencias existentes son demasiado sutiles, pudiendo desdibujar la barrera que separa un subgénero de otro. No queremos dejar de nombrar al menos la variedad de comedias que se han ido clasificando a lo largo de la historia del arte dramático. Así pues, definiciones conforme al desarrollo dan como



resultado algunas de las tablas que apunta Miguel Ángel Medina Vicario¹⁵ en las que enumera la comedia erudita, la comedia de fantasía, la comedia de carácter, la comedia de costumbres, la comedia heroica, la comedia de figurón, la comedia de capa y espada, la alta comedia, la baja comedia, la comedia de ideas, la comedia de intriga, la comedia negra, la comedia satírica, la comedia sentimental, la comedia ligera... entre otras.

Todo ello, sin incluir en el listado evoluciones (o involuciones, según se mire) de las distintas corrientes teatrales donde la búsqueda de nuevas formas de expresión originan lo cómico macerado en el existencialismo, el surrealismo y el absurdo.

Con tanta *degeneración del género* queremos ratificar la imposibilidad, en algunos casos, de *calificar* con exactitud un texto y su posterior puesta en escena. Porque, ¿en qué nos basamos entonces para clasificar una obra de teatro? Descartada queda la influencia de la risa como elemento determinante para distinguir un género (o subgénero) de otro pues, como hemos visto, reímos por actos tanto cómicos como trágicos. El siguiente paso sería pretender la clasificación genérica pensando en el final. Si acaba bien, comedia; si acaba mal, tragedia... ¿Es un final bueno si el héroe muere pero ha salvado a toda su gente y ha conseguido su objetivo? ¿Qué ocurre con los finales abiertos (tan de moda en la cartelera cinematográfica) donde no se cierra la historia y nos es rematadamente complejo decir si ha acabado mal? ¿Qué sucede con aquellos textos imbuidos en el absurdo que señalábamos más arriba donde el final, muchas veces, es una repetición del principio?

Tal vez *todo* no sea más que eso: una *vuelta al principio*. Investigando sobre la comedia y lo cómico, nos encontramos con un estudio de Ruano de la Haza [1994] que arranca con la pregunta "¿Qué distingue *El médico de su honra* de *La dama duende*?" y nos lleva a que

Para distinguir la comedia de la tragedia habremos, pues, de analizar no el final, sino lo que conduce a este final. Allí encontraremos los elementos constituyentes de lo cómico [...] ¿Dónde pues se halla la diferencia esencial? Yo sugiero que la busquemos en el efecto de la

¹⁵ Miguel Ángel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000, p.155.



representación de una pieza determinada tenga sobre un público determinado y en la manera en que este público percibe esa pieza. Es una perogrullada necesaria decir que si el efecto es esencialmente trágico naturalmente la pieza en cuestión será una tragedia, y comedia si es cómico.¹⁶

Perogrullada o no, hasta aquí todo perfecto. La no necesariamente desanimosa *vuelta al principio* del dilema se da cuando apunta que

Si se concluye que una determina pieza logrará hacer reír y los espectadores mantienen durante la representación un aire festivo, tendremos, supongo yo, comedia; si, por el contrario, el público se aflige, se horroriza, y contempla la injusticia básica de esta vida y de la condición humana, tendremos tragedia.¹⁷

Vuelta al principio...

EPÍLOGO

Levantábamos el telón de esta investigación afirmando humorísticamente cuán difícil sería equivocarse al reformular preguntas con infinidad de respuestas, al replantear interrogantes sin ninguna solución concreta. Tal vez nos hayamos extendido en demasía reflexionando sobre el tema, rebasando en cuatro veces las *mil y quinientas* palabras. Por otro lado, asumiendo que lo hecho, hecho está, y forzando el contraste, no podíamos dar *inicio* a este *final*, a estas conclusiones, sin pedir disculpas por las posibles faltas cometidas o ideas disparatadas expuestas, pues

Aquí
puso fin a la comedia
quien, si perdiera este pleito,
apela a *mil y quinientas*:
Mil y quinientas ha escrito;
bien es que perdón merezca.¹⁸

¹⁶ José María Ruano de la Haza, "La comedia y lo cómico" en Ignacio Arellano Ayuso, Víctor García Ruiz, Marc Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Edition Reinchenberger Kassel, 1994, p.271

¹⁷ *Ídem* p. 271

¹⁸ Félix Lope De Vega, *La moza de cántaro*, José María Díez Borque (ed.), Colección Austral, 1990, p.243



¿Por qué ríe el espectador del siglo XXI? Recordemos cómo al bosquejar el detalle fisiológico de los procesos que conducen a la risa, decíamos que se producen cambios faciales: se abre la boca, se entornan los ojos y se levantan las cejas alternativamente, se lagrimea, se contrae el diafragma y se interrumpe la salida del aire emitiendo sonidos entrecortados... Exactamente igual a cuando se exterioriza la tristeza por medio del llanto. ¿Cuántas veces no nos habremos preguntado al ver a alguien llorar (o reír) si realmente estaba haciendo lo uno o lo otro? La comedia y la tragedia como géneros dramáticos padecen (o disfrutan) de un paralelismo asombroso con esto en cuanto a los límites definitorios se refiere.

En una reciente entrevista que tuvimos el placer de realizar al literato chileno Marco Antonio de la Parra¹⁹, le preguntábamos precisamente sobre el sentido antropológico de la risa en el teatro, a lo que él nos respondió aludiendo a Shakespeare y sus magníficas *tragicomédias*. Marco Antonio narraba cómo leyendo una biografía del bardo inglés descubrió lo que, a su entender, era la clave. El *Cisne de Avon* tuvo su alojamiento, según nos describe el dramaturgo, a medio camino de los burdeles y del cadalso y, curiosamente, refiere cómo se escuchaban carcajadas ante las ejecuciones y llantos ante los forcejeos de las cortesanas. De la Parra aseguraba que esta idea le fascinó, que ésa era la comicidad más difícil de lograr, aquélla en la que el propio espectador se plantea si debería o no reírse. Nosotros queremos seguir esta fantástica senda e ir un paso adelante aduciendo que, tal vez, sean aún más significativos aquellos casos donde lo que verdaderamente se pregunta el respetable es ¿por qué me estoy riendo? ¿iDe qué me estoy riendo!?

Como venimos apuntando a lo largo de todo el estudio, nuestra opinión obviamente se decanta por la necesidad de contextualizar social y culturalmente tanto la obra como el público. Hoy en día, nos guste o no admitirlo, existe una censura incluso quizás más poderosa que la de los propios *censores* (valga la redundancia). Nos referimos a la moral sociocultural. Seamos francos e intentemos responder de la manera más sincera posible: ¿está bien reírse de un minusválido?

¹⁹ Rafael Negrete Portillo, "Identidad y fantasmas en el teatro de Chile: Entrevista con el dramaturgo Marco Antonio de la Parra" en *La Ratona, revista asturiana de teatro*, Asturias, p. 28-33.

¿Podemos intentar provocar risa con/de una mujer violada? ¿Hasta qué punto el tema de la muerte supone un límite ético que impide esbozar una sonrisa?

La moral es pues la barrera infranqueable de la *risa cómica* (aquella que no proviene de las cosquillas ni de un sentimiento previo de alegría o inhibición). La concepción personal de lo que está bien y lo que está mal condiciona en gran medida nuestro sentido del humor. Lo grotesco, nos guste o no, existe y, sin detenernos en personajes clave de las comedias como los bufones o los locos (sobre los que daría para hacer un estudio aparte), todo aquello que rodea al horror, a la cruda y deforme realidad puede provocar y provoca risa dependiendo del contexto y del receptor. Lo que concebimos como mitos universales pierde su vigencia más allá de los límites culturales afines a donde se generan. Lo que aquí resulta una tragedia podría suponer *el pan nuestro de cada día* en otra parte del planeta y viceversa.

La sociedad española está estratificada de manera coherente a una cultura y un entendimiento de esa cultura. Las convenciones escénicas que se establecen al entrar al teatro pueden chocar con las convenciones morales que tenemos asumidas de antemano y, precisamente por esto, la risa como elemento antropológico llevado a las artes escénicas, se convierte en un *efecto* dependiente de todo aquello que confiere la personalidad del espectador. ¿Cuántas veces habremos oído la frase de –a mí, es que, ese tipo de humor no me hace gracia–? La audiencia tiene ya asimilado qué es lo que le va a hacer gracia y qué no; qué es lo que le provocará risa y qué no. Precisamente por esto estamos convencidos de que la predisposición del respetable a la hora de ir a un espectáculo es la llave que abrirá una u otra puerta, la de la comedia o la del drama (entendiendo éste último como la *tristeza de la tragedia*). Cuando se le pide a un espectador que califique un montaje y lo sitúe en un género dramático determinado lo hace en base a los postulados que hemos visto *insuficientes* –¿Acaba bien o acaba mal? ¿Te ríes? ¿Es triste?–.

Con todo esto, diremos que nuestra conclusión es sencilla: actualmente, no existe un límite verdadero entre comedia y tragedia. Llamémoslo tragicomedia si queremos o, mejor todavía, *comitragedia*, para hacer así patente la evolución de las primeras en las segundas que poco a poco van cogiendo peso en las carteleras.

Indudablemente, siempre existirán los textos *puros* (*Edipo Rey*, *Lisístrata*...) pero dependiendo de la puesta en escena y de los subtextos que se pretendan, no dejarán de poder exhibir pinceladas cómicas o trágicas a gusto del director/adaptador. Por otra parte, opinamos que debemos aprovechar la riqueza de esta mixtura de géneros y dejarnos sorprender. Si experimentar procesos que conducen a la risa y al llanto al mismo tiempo es posible, ¿por qué no disfrutar de la comicidad de las tragedias o de lo trágico de las comedias? ¿Por qué no amplificar esa catarsis aristotélica incrementando sus posibilidades purgantes? ¿Por qué no aprovechar los confines escénicos para permitirnos reír de lo que jamás permitiríamos que nos causase risa, y cuestionar, una vez fuera de la sala, la posibilidad de seguir o no haciéndolo? Es más, puestos a pedir, pidamos. Mientras los psicólogos se vuelven locos buscando las diferencias entre llanto y risa, pidamos... Mientras la *Sociedad Internacional para el estudio del Humor* se pone de mal-*ídem* buscando respuestas, pidamos... Pidamos reír... aunque simplemente sea *por no llorar*.

rnegrete@nebrija.es

Abstract:

From an anthropological point of view, connected to the performing arts, we intend to approach the enormous quantity of questions about why humans laugh, and more specifically, where does the laugh of the 21st. Century's audience arise? After an eidetic classification of the types of laugh and a distinction of the basic elements and tools that influence the current public, we will try to outline some of the keys which make ephemeral the border between 'pure' genres, for this barrier is considered an undeniable part of the audience's perception instead of part of the parameters that are unfortunately not precise enough to explain the theater of today -dramatic or 'postdramatic'.

Palabras clave: Comedia, tragedia, humor, tipos de risa, géneros dramáticos.

Key words: Comedy, tragedy, humour, types of laugh, dramatic genres.