

La comedia latina: una aproximación a la literatura dramática desde la perspectiva del género y la recepción

Antonio LÓPEZ FONSECA
Universidad Complutense de Madrid

0. INTRODUCCIÓN. TEXTO VS. REPRESENTACIÓN

La literatura dramática precisa ser estudiada desde dos puntos de vista esenciales, a saber, el literario y el social: necesitamos acercarnos a criterios internos tales como los que nos proporciona el estudio genérico, y, además, a cuestiones relacionadas con la recepción. Y es que la literatura dramática, en realidad, no es una literatura para ser leída sino para ser vista y oída. La mimesis esencial y fundamental que exige el drama para llegar a su desarrollo pleno obviamente se atenúa, por no decir que se pierde del todo, en la simple lectura.

No se puede leer teatro. No lo ignoramos los profesores que difícilmente disimulamos nuestra angustia a la hora de intentar explicar un documento textual cuyas claves escapan al libro. No todo el mundo posee el hábito técnico del teatro representado o la imaginación especial que se requiere para construir, al hilo de la lectura, una representación ficticia. Y, no obstante, es lo que todos hacemos. ¿Debemos renunciar a leer el teatro, o habremos de leerlo como un objeto literario más? Admitamos que no se pueda «leer» teatro. Y, pese a ello..., hay que leerlo. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo el texto permanece. El texto es la memoria del espectáculo¹.

Toda gran época encuentra una forma teatral, una manera particular de organizar, a través del teatro, la narración de una historia mediante la cual se

¹ Cf. A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid 1998³, pp. 7-10.

da una visión del mundo. Por ello debemos encontrar algunas claves que nos permitan leer con aprovechamiento literatura dramática, empezando por encontrar qué es lo específico del texto teatral. Parece evidente que toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro, arte paradójico². Y podemos encontrarnos con un peligro no pequeño si privilegiamos no ya el texto, sino una lectura particular del mismo que el fetichismo textual permitiría eternizar.

El teatro es a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo. Arte del hoy. Y sin embargo siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: *el texto*. Si se entiende el teatro simplemente como un texto, la problemática alrededor del alcance estético del arte dramático se reduce de manera muy considerable. A la hora de valorar un texto literario se recurre a los elementos establecidos por tradición por la estética literaria, y a la escala de valores que el tratadista haya podido definir con relación a los otros géneros literarios paralelos. En el teatro entendido como manifestación exclusivamente literaria se exige la intimidad del lector. Ni el tiempo ni el espacio juegan un papel determinante. El teatro, en su calidad de texto, sólo sirve en la medida en que da pie a un espectáculo. Y en el espectáculo las nociones de tiempo y espacio son absolutamente determinantes. Nosotros conservamos los textos de las comedias latinas y podemos asistir a representaciones de las mismas, que dan vida a esos textos muchos siglos después de haberse escrito. Debemos estudiar esos textos, bien es cierto, pero no podemos obviar que pertenecen a un género específico en el que el elemento extratextual también es determinante.

La representación es el fenómeno colectivo por un lado, y de la convención por otro. La comedia latina favorecía el clima de distensión y fiesta que la afluencia masiva de espectadores multiplicaba considerablemente; y es, además, el espectáculo en el que pelucas, trajes, calzado, máscaras, caracte-

² Cf. R. Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona 1996³; J. Veltrusky, *El Drama como Literatura*, Buenos Aires 1990; T. Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Madrid 1992; y W.-D. Stempel, «Aspectos genéricos de la recepción», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid 1998, pp. 235-251, esp. pp. 239-241.

rizaban al actor de un modo convencional para que, incluso a distancia, se percibieran a un solo golpe de vista situaciones y personajes con sólo distinguir los símbolos. Autonomía y dependencia entre literatura dramática y espectáculo dramático son la tesis y la antítesis. ¿Cuál sería la síntesis? La que nos proporciona un enfoque semiológico, es decir, la aplicación de la noción de signo, con todas sus consecuencias, que permite aclarar las múltiples y complicadas relaciones entre los fenómenos del arte literario y del arte del espectáculo³. La representación, al fin y al cabo, no sería otra cosa que la concreción del género literario. En este sentido habría que dar la razón a Jasper Griffin⁴ en su alegato contra los estudios que se sirven como única clave para la interpretación de la poesía del género literario tal y como lo conocemos a través de los tratados. El poeta se enfrenta con un material complejo que abarca su personal experiencia, las convenciones establecidas, los modelos literarios y su propia fantasía, y todo ello en un determinado contexto.

¿Cómo reducir entonces la singularidad del texto a las leyes de alcance universal del género? Lo importante es comprender la singularidad de una creación artística, no el hecho de clasificarla, encajándola dentro de un casillero más o menos forzado. Pero, por otra parte, la obra literaria no surge *ex nihilo*, sino dentro de una tradición histórica. El problema de los géneros es un problema histórico. Para comprender una obra literaria es preciso poseer un cierto conocimiento de la serie genérica a que pertenece, de la evolución histórica de ese molde. El género es una forma básica de presentación literaria, o como un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos y como marco de referencia y expectativas para escritores y público⁵. Para el autor se presenta como un programa con una co-

³ Sobre este particular, *cf.* el ya mencionado libro de A. Ubersfeld, el recientemente traducido de E. Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid 1999; M. Corti, «I generi letterari in prospettiva semiologica», *Strumenti critici* 17 (1972) 1-18; AA.VV., *Semiología del teatro*, Barcelona 1975; M.^a C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid 1987; y M.-L. Ryan, «Hacia una teoría de la competencia genérica», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios, cit.*, pp. 253-301.

⁴ J. Griffin, «Genre and real life in Latin Poetry», *JRS* 71 (1981) 39-49.

⁵ A propósito de la teoría de los géneros, *cf.* T. González Rolán, «Breve introducción a la teoría de los géneros literarios», *CFC* 4 (1972) 213-237; A. García Berrio & J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid 1995²; J. Huerta Calvo, «La teoría de la crítica de los géneros literarios», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid 1994, pp. 115-174; K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid 1996; y los trabajos compilados por M. A. Garrido Gallardo en *Teoría de los géneros*

dificación formal, unas leyes compositivas y unos contenidos, de manera que la elección no es nunca neutral sino que envía el mensaje en una dirección determinada: la elección de un género por parte de un escritor es la elección de un modelo interpretativo de la realidad. La naturaleza de este programa permite que el género se configure frente al escritor, no sólo como el lugar de las obras escritas, sino también como el de las obras no escritas todavía, lugar en el que la obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras. En cuanto al lector, antes de enfrentarse a un texto literario, por el hecho de que éste se inscriba en un determinado género, espera de él una serie de características, en lo que Jauss ha denominado «horizonte de expectativas»⁶. El género se presenta como una parte decisiva del «marco» de la recepción. Ya el mismo Horacio en su *Ars poetica* trató de justificar la idoneidad de los rasgos métricos y expresivos característicos de cada género con respecto a los contenidos peculiares. Recuérdense, por ejemplo, los referidos a la épica y el teatro. Así el yambo, que se presta a la innaturalidad de la voz fuertemente impostada en el recitado para imponerse al estrépito popular de los auditorios, con el resultado añadido de ser particularmente idóneo por su misma constitución rítmica enfática para el discurso acompañado de gesticulación y acción, etc. En Horacio aflora la preocupación por el equilibrio entre recursos y tema y la constante atención a las potenciales reacciones del lector (vv. 73-85). La misma idea de propiedad y equilibrio se reitera en la exigencia horaciana de mantener separado cada género de su metro, sus temas y personajes característicos (vv. 86-93). Si la dimensión pragmático-re-

literarios, cit. Para este y cualquier otro concepto relacionado con la Literatura es muy útil el diccionario de D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid 1999.

⁶ Lo que se conoce como «horizonte de expectativas» es el sistema de normas que mediatiza el proceso en el que la recepción pasiva del lector se transforma en recepción activa y nueva producción. En palabras de H. R. Jauss («La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en *La actual ciencia alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca 1971, pp. 37-114): «El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistentes y la aparición de una nueva obra, cuya recepción puede suponer un *cambio de horizonte* al rechazar las expectativas familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez, esta distancia estética se puede materializar históricamente en la escala de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escándalo, aprobación aislada, comprensión lenta o tardía)» (p. 77). Cf. también H. R. Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid 1987, pp. 59-85.

ceptiva de la obra es un constituyente indescontable en la producción del texto, su importancia aumenta al considerar los géneros dramáticos. Y es que la producción y recepción de un texto teatral se relacionan entre sí de forma recíproca. Sería falso afirmar que, en el proceso de comunicación de un texto teatral, el espectador es un ser pasivo. Ningún comediante lo ha creído nunca así. La función del público es compleja. Además, no hay un espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Uno no está solo en el teatro. En realidad es el espectador el que fabrica el espectáculo, porque el espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Y, además, debemos cuando menos plantearnos las dimensiones de un problema relacionado con el teatro clásico: ¿Cómo constituir la nueva relación entre un discurso textual, creado en relación con un público determinado, y un público distinto, que ha evolucionado y no tiene ya las mismas preocupaciones, ni la misma cultura, ni la misma ideología que el público en relación con el cual fue creado el discurso textual? ¿Condiciona esta circunstancia la valoración que nosotros hacemos del valor literario de los textos que sirvieron de soporte a aquellos espectáculos?

1. LO DRAMÁTICO

Frente a los críticos que pretenden entender lo dramático a partir de la esencia de la escena, se puede proponer invertir los términos y considerar que, por el contrario, la escena ha surgido a partir de la tensión propia de lo dramático. De hecho, la estructura de un pieza dramática es siempre la misma, sea una alta tragedia o una obra de circunstancias. Es, por tanto, lógico que intentemos comprender la esencia de lo dramático a partir de la tensión interna que, frente a la épica, plantea la acción teatral. Mientras en la épica el poeta no tiene ninguna prisa por alcanzar el final, todo, absolutamente todo, en la pieza dramática está concebido en función de ese final al que tienden todas sus partes. Drama significa acción, y todo lo que retarda esa acción —y por ende rebaja la tensión a que hemos aludido— se considera antidramático por esencia.

Los románticos reservaron a la poesía dramática el más alto lugar entre las artes. La representación teatral podía aunar, además, lo lírico y lo épico, convirtiéndose por ello en el género más completo. En la concepción cíclica de la historia el género dramático ocuparía el estadio más avanzado: después de los grandes sucesos de tipo colectivo, cantados por la épica, aparecerían los hé-

roes, aislados e independientes, constituyendo el centro de una acción determinada⁷. Lo característico de la poesía dramática es, pues, presentar a la persona moral en acción. Frente a la dispersión temático-formal de la épica, podríamos decir que el teatro tiene una tendencia centrípeta que hace a Bajtín atribuir al teatro, pese a su apariencia dialógica, una naturaleza monológica⁸.

Desde sus orígenes poéticos el teatro aparece considerado no sólo en su dimensión textual sino también escénica, como ya apuntara Aristóteles en su *Poética* (1449b, 24-28). Y ya en él se encuentra alguna reserva a la condición del espectáculo, que probablemente tuvo en cuenta la normativa clásica posterior al devaluar este elemento en sus consideraciones y primar, por encima de todo, el texto. Y yo diría que esta reserva se ha mantenido a lo largo de los siglos. Aristóteles entiende el papel del espectáculo supeditado al texto literario, pues, según él, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pase (1453b, 38). Propiamente la crítica de Aristóteles se dirige al espectáculo de tipo efectista, pero en rigor se trata de una crítica al componente mismo de lo dramático.

¿Qué caracteriza lo dramático? Kurt Spang lo reduce todo a siete rasgos, por lo demás estrechamente vinculados entre sí y que constituyen el hecho dramático-teatral⁹:

1. Inseparabilidad de texto y representación (lo que no excluye la posibilidad de lectura solitaria del texto, pero... no es lo mismo).
2. Plurimedialidad del drama (la vinculación entre texto y representación implica la utilización de varios códigos, el verbal del texto y los extraverbales).
3. Colectividad de producción y recepción (el autor debe tener en cuenta esta forma de presentación y recepción desde el primer momento de la creación del drama. Y naturalmente no es lo mismo presenciar solitariamente una representación que en grupo, basta recordar el efecto contagioso de la risa).

⁷ Cf. J. Huerta Calvo, «La teoría de la crítica...», *art. cit.*, pp. 161-166.

⁸ M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, México 1986: «Los héroes se encuentran dialógicamente en el horizonte único del autor, del director, del espectador, bajo el fondo de un mundo elemental y único. La concepción de la acción dramática, que resuelve todas las oposiciones dialógicas, es puramente metodológica. Una verdadera multiplicidad de planos destruiría el drama, pues la acción dramática, que se funda sobre la unidad del mundo, no podrían contenerla ni convertirla» (pp. 26-27).

⁹ K. Spang, *Géneros...*, *op. cit.*, pp. 132-135.

4. Autarquía del drama (en cada representación el drama prescinde aparentemente del autor y el público).
5. Doble sistema de comunicación (la escénica de las figuras entre sí y la extraescénica entre público y actores).
6. El diálogo dramático (en oposición a lírica y narrativa, el diálogo dramático es funcional y formalmente distinto; es autónomo en el sentido de que es la forma exclusiva, no introducida y que desempeña todas las tareas verbales en el drama. Dado que el contexto de su diálogo es a la vez múltiple e individual, trata el lenguaje en forma mucho más sofisticada).
7. Ficción del drama y de la representación (además de la ficción introducida en el texto, el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica).

Vamos a aproximarnos, siquiera brevemente, a las características del diálogo, la trama, y la relación del teatro con el espacio y el tiempo, tiempo del que se dice que es a la vez presente y pasado o, en otras palabras, síntesis de los tiempos de la lírica y la narrativa.

El diálogo: más que ningún otro, el texto teatral es dependiente rigurosamente de las condiciones de enunciación; no se puede determinar el sentido de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su componente lingüístico; hay que contar con su componente retórico, ligado a la situación de comunicación en que es emitido. Privada de su situación comunicativa, la significación de un enunciado en teatro queda reducida a pura nada. Pero el diálogo tan típico de las obras dramáticas no es una característica indispensable (puede haber monólogos) ni una forma exclusiva de la literatura dramática (hay diálogo no dramático desde Platón). Cada unidad dialogada se sitúa en una intersección única del continuo temporal con el continuo espacial, o, en otras palabras, en un *hic et nunc* específico, insertándose también en una situación extralingüística. Además, como cualquier obra literaria, un texto dramático depende del lenguaje como único constituyente.

La trama, por su parte, se constituye como un contexto semántico, compuesto no sólo por palabras, sino por unidades temáticas, los motivos, siguiendo el hilo de una acción, elemento básico del teatro como señala Aristóteles (1450a, 15-23). Podría compararse la trama dramática con la trama narrativa, pero hay una diferencia entre ambas, la que se establece entre acción y acontecimiento: uno y otro consisten en que el personaje lleva a cabo algún propósito interno propio, pero cuando éste es presentado como una acción, todo se reduce a dichos personajes, sus propósitos; mientras que

cuando se lo presenta como un acontecimiento, las circunstancias externas son igualmente importantes¹⁰.

En cuanto a las nociones de *tiempo* y *espacio*, siguiendo a T. Kowzan, suponen el punto de partida de la división de las artes en dos grandes grupos: las artes espaciales y las artes temporales. El primer grupo abarca las artes plásticas —el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura— y todo lo que habitualmente se denomina artes visuales. El segundo grupo comprende la música y la literatura. La literatura y el espectáculo constituyen, al nivel de la estética, dos dominios artísticos diferentes, pero en correlación de modo manifiesto; la interdependencia de la obra dramática y de la representación teatral es un fenómeno tan evidente como complejo¹¹.

Si es característico del texto dramático la utilización de personajes figurados por seres humanos, es también característico, y ligado a lo anterior, la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes: la actividad se despliega en un determinado lugar y establece una relación, digamos, tridimensional. El texto dramático necesita de un lugar donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes. Y el texto teatral tiene menos relieve que cualquier otro texto porque no describe la espacialidad, y las pequeñas descripciones que pueda incorporar son todas funcionales —raramente poéticas— orientadas no hacia una construcción imaginaria sino, más bien, a la práctica de la representación. No se tratará ya de convenciones gráficas, sino de otro tipo de convenciones codificadas. El objeto teatral es un objeto en el mundo, idéntico, en principio, al objeto real extra-teatral del que

¹⁰ Y dentro de la infinita diversidad de relatos subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje o acción; a estas relaciones se les da el nombre de «actantes». Y un actante, según la teoría de Greimas, puede ser una abstracción (la Ciudad, el Amor,...), o un personaje colectivo, o una agrupación de personajes; también puede un personaje asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes; y puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación. Cf. A. J. Greimas, *Semántique structurale*, París 1966.

¹¹ Cf. T. Kowzan, *Literatura...*, *op. cit.*, p. 72. El autor intenta ilustrar de un modo sintético las relaciones entre estos dos campos considerados en el contexto de un sistema general de las artes, y toma en cuenta la diferenciación entre artes del espacio y artes del tiempo. La zona común, donde el espacio y el tiempo se superponen, es un ámbito espacio-temporal, es decir, el campo del arte del espectáculo. El arte de la palabra o de la literatura en su sentido más amplio se sitúa en el campo de las artes temporales, pero posee una prolongación en el espacio del arte del espectáculo; se trata en este caso de literatura comunicada en el marco de una manifestación espectacular (las palabras pertenecen a la literatura y al mismo tiempo forman parte del espectáculo).

es símbolo; se trata de un objeto situado en un espacio concreto, el espacio del escenario. Y, además, el texto teatral nos plantea el problema de su inscripción en el tiempo. Al igual que hay dos espacios en el hecho teatral, hay dos temporalidades distintas: la de la representación y la de la acción representada¹².

2. LO CÓMICO Y LA COMEDIA

Hasta aquí lo relacionado con lo dramático en general, pero ¿qué es lo cómico? Lo cómico, en cuanto categoría estética, es un producto del psiquismo humano que responde a la capacidad de percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad física y de los comportamientos sociales del hombre que, por esos rasgos, son interpretados como ridículos o hilarantes. Lo cómico es manifestación de una cosmovisión, de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre. Y si nos acercamos a la actitud del espectador ante una situación cómica, hemos de decir que en ella surge un distanciamiento del yo, que se siente moralmente superior ante las deficiencias del otro: la risa es la expresión de superioridad que nos atribuimos ante él y que experimentamos con placer. Hay que destacar antes de continuar que no toda discrepancia o disociación, no toda divergencia de la normalidad es de por sí cómica; es preciso que sea inocua.

Cabe preguntarse si la imperfección y la falta de dignidad implican forzosamente falta de belleza o si puede haber una estética de lo cómico. ¿Seguirá vigente la definición escolástica que sostiene que lo cómico es lo feo con pretensiones de belleza? Evidentemente lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Tanto tragedia como comedia son géneros dramáticos y, por tanto, textos destinados a la representación teatral ante un público. Pero la tragedia es la plasmación *dramática de un conflicto trágico y expresión literaria de una visión trágica* de la vida cuyo signo externo suele ser un heroísmo patético que defiende inexorablemente valores éticos o religiosos. Por su parte, la comedia es la

¹² Cf. A. Ubersfeld, *Semiótica...*, *op. cit.*, pp. 108-143, para el teatro y el espacio; pp. 144-173, para el teatro y el tiempo; pp. 174-207, para el discurso teatral. Para todo lo relacionado con el diálogo dramático es especialmente interesante el libro de J. Veltrusky, *El Drama...*, *op. cit.*

configuración dramática de la visión cómica de la existencia; en ella se plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o incluso en la demostración de su inexistencia¹³. Me atrevería a decir que la comedia no tiene un fin fuera de sí misma; es una creación autónoma que se justifica en su sola existencia por la fuerza con la que se impone al espectador. Ello no quiere decir que una obra para entrar en el género cómico deba producir sin parar la risa del público. No basta provocar la risa, es necesario dosificarla y dirigirla con inteligencia, esto es, armonizar la risa en la comedia, como la angustia en la tragedia, para que surja el arte.

En cuanto a su función, hemos de decir que oscila entre el enseñar y el deleitar desde los inicios. La comedia muestra las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre y enseña que una forma muy elegante de resolverlas es aceptarlas con ánimo. Ello significa que la función fundamental de la comedia es la crítica individual y social, todo ello dentro de una temática abierta. La comedia, podríamos decir, tiene un carácter «desilusionador» dado que arremete contra juicios y prejuicios de la época, contra debilidades y abusos del momento; y de aquí puede derivar un inconveniente de esta actitud de crítica inmediata, a saber, el hecho de que la comedia pierda rápidamente su actualidad e incluso deje de ser comprensible para los espectadores posteriores, imposibilitados de actualizar la problemática expuesta. Más de veinte siglos nos separan de la comedia latina¹⁴.

El término «comedia» parece hacer alusión al festín y coro procesional con cantos que se celebraban en las fiestas dedicadas a Dioniso. El primero

¹³ Cf. K. Spang, *Géneros...*, *op. cit.*, pp. 151-157; A. García Berrio & J. Huerta Calvo, *Los géneros...*, *op. cit.*, pp. 198-211.

¹⁴ A este respecto Hugo Blair, en sus *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (Madrid 1817), concretamente en la número 45, al hablar de la comedia grecolatina dice: «La comedia se propone por objeto, no los grandes trabajos, ni los crímenes horrendos de los hombres, sino sus locuras y vicios más ligeros (...) La comedia, como representación satírica de las impropiedades y locuras de los hombres, es una idea muy moral y útil. Nada hay en la naturaleza, o en el plan general de esta composición, que pueda merecer censura. Pulir las maneras de los hombres, promover la atención a lo que pide el decoro de la conducta social, y sobre todo hacer ridículo el vicio; es hacer un servicio verdadero al mundo. Más fácilmente se conseguirá el destierro de muchos vicios empleando contra ellos las armas del ridículo, que atacándolos seriamente y con pruebas (...) En manos de autores sin costumbres la comedia pervertirá y corromperá: mientras que en las de un autor virtuoso y bien intencionado será un divertimento, no solo festivo e inocente, sino útil y digno de aprecio» (Tomo IV, p. 282).

en definir este género teatral fue Aristóteles (1449a, 31-35), que lo considera imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño. Por oposición, la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente; la gravedad de la acción, la nobleza de los personajes e, incluso, la noble intención que anima su objetivo son los caracteres específicos de la tragedia. En la comedia aparecen personajes que se parecen al lector/espectador, alguien que no es una fuerza, un símbolo o un modelo, sino alguien con quien poder identificarse uno mismo y en quien reconocer a los vecinos¹⁵. Lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia; como se dice en la *Rhetorica ad Herennium* (I, 13): *argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum*. La comedia es una mimesis perfecta de la vida, y, frente a la tragedia, que se ocupa de casos individuales, tiende a lo general, hecho que justificaría, por ejemplo, la utilización de una serie de «tipos» por parte de los autores cómicos. Dice Chiarini, por su parte, que la comedia se especializa en sucesos «prematrimoniales» de gentes cualesquiera y la tragedia en sucesos «postmatrimoniales» de gentes nobles¹⁶. O como dice Diomedes en su *Ars grammatica* (I, 488 K.): *comoedia e tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque privatae personae*. Es decir, el espectador está rápidamente advertido de que participa mentalmente en un juego y no en un sueño. La comedia, al igual que la tragedia, surge en las fiestas. En seguida se caracteriza por la sátira de la vida política y social (Aristófanes y la «Comedia Antigua»), se presenta una imitación satírica de costumbres de distintos grupos sociales, profesiones, oficios y personajes más representativos de la sociedad de la época, pasando con la llamada «Comedia Nueva» de Menandro a la denuncia de las costumbres contemporáneas, abandonando la sátira política, y derivando a una crítica de vicios individuales y a un análisis de los caracteres y de las motivaciones internas de la conducta, además de centrarse en el público por medio de los prólogos, digamos, orientadores y las constantes referencias al espectador a través de apartes y monólogos.

¹⁵ Decía E. Auerbach (*Mimesis*, México 1987, p. 37) que, mientras en la literatura moderna todo personaje, cualquiera que sea su carácter o posición social, y todo episodio, tanto fabuloso como de alta política, o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados por el arte imitativo, en la Antigüedad esto es totalmente imposible.

¹⁶ G. Chiarini, «Il teatro», en G. Cavallo, P. Fedeli & A. Giardina (dirs.), *Lo spazio letterario di Roma antica. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 227-261, p. 248.

Y de la comparación con el teatro griego el romano ha salido, las más de las veces, malparado. Historiadores hay para los que el teatro romano no es más que una copia, una mala copia incluso, degenerada, del teatro griego. Pero es posible que estos críticos e historiadores estén juzgando un hecho cultural sin tener en cuenta ni el tiempo ni el espacio de la recepción y de la creación; ni las condiciones de producción en la sociedad que lo recibe; ni el contexto sociocultural en el que se inscribe. ¿No será que están juzgando dos momentos dramáticos distintos con un mismo patrón para concluir sobre el escaso valor del teatro romano?

2.1. *La comedia vista por los romanos*¹⁷

Las definiciones que los gramáticos latinos nos han conservado del género cómico insisten en la referencia de la comedia a la vida cotidiana: *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* la llaman, recogiendo unas palabras de Cicerón transmitidas por Elio Donato. Así, la más conocida de estas definiciones es la del gramático imperial Diomedes, que en el siglo IV escribe: *comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio* (*Gramm.* I, 488 K.). Tal definición hace una simple referencia a su argumento, naturaleza y tipología social de los personajes. Pero Diomedes vive en el siglo IV d.C., es decir, en una época separada por más de medio milenio de los momentos de esplendor de la comedia romana, y en la que tanto la comedia propiamente literaria como la tragedia no son ya desde hace tiempo géneros vivos, con representaciones en los escenarios y con producción nueva, sino mero objeto de estudio erudito y, si acaso, de lectura privada. Por ello parece sensato preguntarse si en tiempos del verdadero desarrollo de la comedia tenían los romanos una idea tan precisa como la que refleja el gramático imperial. La contestación debería ser, en principio, afirmativa. Y es que desde que asistimos al nacimiento de la comedia escrita en latín, con toda probabilidad en el 240 a.C., por obra de Livio Andronico —fecha de la primera representación teatral propiamente dicha en Roma, sin que podamos precisar si lo puesto en escena fue una tragedia o una comedia o ambas—, o en todo caso muy poco tiempo después —sabemos que en el 235 se representaron obras, con toda probabilidad comedias, de Gneo Ne-

¹⁷ Cf. A. Pociña, «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita* 42 (1974) 409-447; y, del mismo autor, «La comedia latina: definición, clases, nacimiento», en D. Estefanía & A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid 1996, pp. 1-26.

vio—, hemos de tener presente que tal fenómeno se produce como una continuación de la comedia griega, concretamente de la *Néa*. Siendo esto así, es lógico pensar que esos primeros dramaturgos en lengua latina, en los que además concurre el hecho de ser ambos al mismo tiempo autores de tragedias, tuvieran un concepto suficientemente claro de las características esenciales del tipo de obra que cultivan. Precisamente, una de las características más significativas era la condición privada y civil de los personajes cómicos, frente a la heroica de los trágicos, que a su vez condicionan la naturaleza de los argumentos de uno y otro géneros¹⁸. En cualquier caso, en el largo espacio que media entre los planteamientos de Plauto, el dramaturgo, y Diodoro, el estudioso, los escritores romanos vienen a resultar prácticamente unánimes en sus consideraciones acerca de la comedia. La comedia parece haberse concebido en Roma, ya desde su nacimiento, como un tipo de obra que tenía que servir para la transmisión de modelos positivos de comportamiento, o bien para la condena de los negativos, debido sin duda a ese carácter de imitación de personas reales que repetidamente le confería Aristóteles en su *Poética*¹⁹. Y todos los autores parecen haber tenido clara esa serie de elementos que servían para diferenciarla de otros géneros, y que codificarían las poéticas²⁰. Esto es, para los poetas latinos, ya desde los comienzos, está clara la existencia de dos géneros dramáticos, muy unidos entre sí por oposición a la épica y la lírica, pero también muy diferentes el uno del otro. Esta oposición resulta tan fundamental que no puede circunscribirse al mero texto literario de comedias y tragedias, sino que atañe igualmente a su realización total, a su puesta en escena. Es decir, no afecta exclusivamente al creador literario, al dramaturgo, que sabe muy bien la gran diferencia que existe entre escribir una comedia o una tragedia, hasta el punto de que sólo en los primeros momentos de la historia del teatro latino es normal que un mismo dramaturgo cultive ambas (Andrónico, Nevio y Enio); sino que también los espectadores parecen tener claras las preferencias y diferentes comportamientos con respecto a una u otra.

¹⁸ Podemos ver esto en el Prólogo de *Amphitruo* (vv. 50-63) pronunciado por el dios Mercurio, personaje por tanto trágico, o en el de *Captivi* (vv. 55-62).

¹⁹ Precisamente uno de los fragmentos que conservamos de Nevio, del Prólogo de su *Tarentilla* (Fr. I p. 22 Rib.), parece confirmar esa posibilidad educativa de la comedia, al igual que los versos 1029-1036 de *Captivi*. Aunque, como el mismo Plauto reconoce en *Rudens* (vv. 1249-1253), la lección suele durar lo mismo que el camino de vuelta a casa.

²⁰ Podemos recordar el bonito ejemplo que nos ofrece Ovidio en *Remedia amoris* (vv. 371-384), precisando los rasgos que caracterizan y diferencian entre sí a la épica, la tragedia, la comedia, la poesía yámbica.

2.2. *La recepción. El drama como ludus. El otium y los espectadores*²¹

Movimiento y elemento lúdico suelen confundirse en el mundo del teatro. Todo es juego, todo es movimiento, todo es acción. En latín, el concepto utilizado para drama es, precisamente, *ludi*; el drama «se juega». Los *ludi* romanos eran fiestas o espectáculos que se daban al pueblo para divertirle. En la *urbe*, el *otium* se suele organizar para la colectividad por voluntad política del Poder o de la aristocracia. La paz romana propicia el marco para la fiesta, centrada principalmente en los *ludi*. En ellos se impone el espectáculo, la muestra hecha para ser admirada, contemplada de modo entusiasta. En este contexto es fácil comprender que el público romano exija del teatro un espectáculo visual, plástico, divertido en la medida de lo posible. En esta ciudad en la que el *otium* está organizado, los días de juego irán en aumento con el paso de los años. En la época republicana nos encontramos con una media de 77 días de juegos al año, de los cuales en 55 se programan los escénicos. Si pensamos que en Atenas las dionisiacas sólo sumaban 10 días de fiesta, y que éstas tenían un carácter primordialmente religioso, deduciremos que nos encontramos con dos estilos de vida y de organización ciudadana difícilmente comparables. Y en Roma, en el año 354 d.C., la cifra asciende a 175 días, casi medio año, de los cuales 101 días se destinan a los juegos escénicos.

No era el vulgo el que pagaba en Roma las comedias representadas en los *ludi teatrales* que organizaba el Estado, pero era el que aplaudía, el que tras morir Plauto pedía la representación de sus comedias, y el que hizo fracasar la *Hecyra* de Terencio por dos veces. En una sociedad en la que el espectador era quien decidía sobre el posible éxito de las piezas, al autor no le quedaba más remedio que plegarse a las exigencias de ese auditorio y servirse de los recursos dramáticos más apropiados para tal efecto. La mentali-

²¹ Para este aspecto, cf. A. Pociña, «Los espectadores, la *lex Roscia theatralis* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos», *Zephyrus* 26-27 (1976) 435-442; R. C. Beachman, *The Roman Theatre and its Audience*, Londres 1991; J. Carcopino, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid 1993 (esp. VIII: «Los espectáculos», pp. 257-312); M. Vallejo Girvés, «El ocio en Roma: los espectáculos de masas», en F. J. Gómez Espelosín (ed.), *Lecciones de Cultura Clásica*, Alcalá de Henares 1995, pp. 221-259; y A. López Fonseca, «¡Rústicos y provincianos! El mundo rural en la comedia urbana latina», en J.-I. Blanco *et alii* (eds.), *Teatro y Ciudad. V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos 1996, pp. 229-239, esp. pp. 229-236.

dad griega vibraba con las competiciones deportivas, la romana con los *ludi* y *munera*, más dramáticos y sangrientos. Y eran los espectáculos públicos la única forma de diversión, gratuita además, excepción hecha del ocio, digamos, privado, de que disponían. Por ello, y por los largos ratos de ocio del romano, el poder político llegó a fomentar y organizar reuniones lúdicas para evitar que el recuerdo de los problemas cotidianos convirtiera los ratos de ocio en momentos de formación de revueltas —así lo recuerdan las célebres palabras de Juvenal (*Sat.* X, 80-81): *duas tantum res anxius optat, panem et circenses*²². ¿Qué tipo de público presenciaba las representaciones? El teatro está abierto a todas las clases sociales, incluidos esclavos, y resulta evidente que el público que a él acudía era el mismo que abarrotaba el circo y que no podía desprenderse de sus «hábitos»²³. Baste recordar los versos del prólogo de *Poenulus* (vv. 11-39) intentando imponer silencio, con prostitutas en las primeras filas, nodrizas con el niño de pecho, matronas charlatanas, etc. Pero no por ello dejaban de asistir las clases selectas de Roma. Y parece que la media cualitativa del público asistente no mejoró con el correr del tiempo, sino antes bien todo lo contrario. En la época republicana su comportamiento es lamentable: silban, gritan, se levantan, aplauden sea porque el actor deja algo que desear en el desempeño de su papel (*Cic. parad.* 26; *orat.* 173), porque una escena interesa o conmueve (*Cic. Lael.* 24; *div.* II, 104), sea, incluso, por un acontecimiento ajeno a la representación (*Cic. Att.* II, 19, 3; *Sest.* 123). Un público que prefiere un combate de gladiadores (*Cic. Sest.* 124) y que quiere ver en la representación de una tragedia ¡la presencia de 600 mulos en escena! (*Cic. epist.* VII, 1, 2). En la época de Augusto, con la consagración total del teatro como espectáculo de masas, se convierte en un lugar al que se puede ir prácticamente a cualquier cosa (*Ov. ars* I, 89-90 y 99-100), pero el público

²² De los espectáculos públicos de masas, los que alberga el teatro, junto con las competiciones gimnásticas y atléticas, eran claramente minoritarios comparados con los combates de gladiadores, las *venationes* o las naumaquías: les faltaba el componente que provocaba la excitación del público. Así puede verse en Tertuliano, *De spectaculis* 16-17.

²³ Para la evolución del teatro en Roma y su popularidad, cf. los trabajos del Prof. Poceña, «Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.», *Excerpta Philologica (Antonio Holgado Redondo)* I.2 (1991) 637-648; «El teatro latino durante la generación de Sila», *Helmantica* 27 (1976) 293-314; «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmantica* 24 (1973) 511-526; «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *Helmantica* 26 (1975) 483-494. Cf. también R. Paribeni, «El teatro durante l'Impero Romano», *Dioniso* 6 (1937-1938) 209-216; y A. López López, «Sociedad Romana y Comedia Latina», en *Curso de Teatro Clásico*, Teruel 1986, pp. 19-45.

sigue prefiriendo otros espectáculos (Hor. *epist.* II, 1, 182-186 y 189-193). Y ya en la época de los Julio-Claudios, Séneca (*epist.* VII, 2 ss.) da la descripción del espectador bárbaro y degradante típico de las representaciones circenses de auténticas carnicerías humanas y que, en un reparto de regalos en el teatro, es capaz de montar una batalla campal. Se le ofrecen los espectáculos feroces que reclama y Tácito los califica como *plebs sordida et circo ac theatris sueta* (*hist.* I, 4). Éste es el devenir del público que abocó el teatro, como veremos a continuación, a la creación del mimo con sus funestas consecuencias para el arte dramático.

2.3. Origen y evolución²⁴

En cuanto al origen hay que comenzar diciendo que confluyen en Roma dos vías principales, la etrusca y la griega, cada una con sus tendencias particulares, siendo una de las cuestiones más curiosas la de entender cómo una poesía redactada para una sociedad y en una lengua determinada, la griega, pudo implantarse en un ámbito y una lengua distintos, Roma y el latín. Parece que el pueblo romano tuvo una predisposición natural para abrirse a la experiencia teatral, ya fuera proveniente de un desarrollo propio, ya importada. El pueblo romano es el pueblo de los espectáculos, sintiéndolos como algo propio, acudiendo en masa, a lo largo de toda su historia, sean circenses o escénicos. Tan es así que, según Livio (I, 9), el rapto de las sabinas habría tenido lugar en la celebración de unos *ludi* que serían los primeros celebrados en Roma, establecidos por el mismísimo Rómulo. Para hablar de los comienzos del teatro en Roma hay que acudir a tres textos fundamentales: Livio VII, 2, Horacio, *epist.* II, 1, y Valerio Máximo II, 4, 4. El primero de ellos se interesa por el nacimiento del teatro de forma global, como institución de naturaleza social ante todo, y de un modo secundario por su carácter literario, perspectiva que en cambio atrae todo el interés de Horacio. Los datos aportados por

²⁴ Una panorámica general del teatro romano puede verse, por orden alfabético, en W. Beare, *La escena romana*, Buenos Aires 1972²; G. E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy*, Princeton 1952; N. Flocchini, «Origini, sviluppo e problemi del teatro comico», en *Argomenti e problemi di letteratura latina*, Milán 1977, pp. 71-100; P. Jiménez Gazapo, «El teatro latino», *EClás* 81-82 (1978) 323-340; G. Michaud, *Histoire de la comédie latine*, París 1922; A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid 1988; F. H. Sandbach, *The comic theatre of Greece and Rome*, N. York 1977.

estos autores pueden sintetizarse en tres tipos de influjo en la implantación del teatro en Roma:

- a) La existencia de un pre-teatro, localizable en la península itálica, del que se precisan dos tipos de manifestación: los *versus Fescennini* y la *Atellana*. Ambos son de naturaleza cómica indudable, y no en vano a partir del segundo, cuyo origen osco señala Livio, llegarán los latinos a desarrollar un tipo especial de comedia.
- b) La aportación, a partir del 240 a.C., de los etruscos, esencial para el montaje de las obras teatrales. En efecto, se nos habla de ellos primordialmente en su papel de actores y con referencia a sus modos de actuación, música y danza incluidas.
- c) La aportación, en fin, a partir de ese mismo año, de los griegos, con la adaptación al latín de tragedias y comedias por Livio Andronico primero, y después de los dramaturgos contemporáneos y continuadores.

Y, ¿por qué el triunfo de esa comedia burguesa de Menandro, Dífilo y Filemón? Quizá la razón fundamental sea de índole política: al haber excluido de la escena la crítica personal, la Comedia Nueva ofrecía un modelo libre de formas de censura, fácilmente asumible en un espectáculo cuya organización era responsabilidad, como hemos dicho, del Estado. No podemos olvidar que existía en Roma una legislación destinada a reprimir la difamación que afectó al teatro desde sus comienzos²⁵. A este motivo podrían unirse otros de naturaleza literaria y social. Resulta evidente la dificultad que hubiera supuesto descontextualizar de su ambiente propio comedias como las de Aristófanes, compuestas para unas circunstancias concretas. Un carácter mucho más fácil de universalizar era el que ofrecía la comicidad de tipo menandro. Sin olvidar la proximidad en el tiempo: Menandro muere en Atenas en 293 ó 292, esto es, a unos cincuenta años tan sólo del primer estreno de comedia *palliata* en Roma.

La comedia no dejó nunca de evolucionar desde sus primeros pasos. Desatendida en general por el ciudadano ilustre y orientada ante todo como espectáculo popular, conoce al menos cuatro tendencias que pretenden ser originales a su modo: *palliata*, *togata*, *atellana*, *mimus*. De ellas, dos al menos siguen un camino totalmente paralelo, *palliata* y *togata*; y resulta espe-

²⁵ Así se ve en Cicerón, *De republica* (IV 11-12), que juzga inadmisibles los ataques de la Comedia Antigua de los griegos.

cialmente curioso notar que, partiendo ambas de una concepción cómica eminentemente popular (Plauto, Titinio, respectivamente), en el momento en que sus cultivadores pretenden convertirlas en obra más profunda y meritoria (Terencio, Afranio), se ven fulminantemente condenadas a morir y a ser sustituidas por un nuevo tipo de comedia más elemental. Sustituto efímero es en el siglo I a.C. la *atellana*, que remonta a un espectáculo anterior a la importación del teatro griego: retroceso evidente, que nunca más será superado. Es así que a fines del siglo II a.C. y principios del siglo I a.C. se viene abajo la *togata* inmediatamente después de haber dado un paso importante hacia una forma de obra más meditada y profunda. Pero los escenarios siguen exigiendo comedias, y a ser posible adecuadas al gusto del espectador, bajo pena de exponerse a estrepitosos fracasos. Por esta razón surge la *atellana*, de carácter mucho más elemental que sus predecesores, y que no debió de tener mucho más valor que el de ser sustituto, manteniendo vivo el teatro cómico a fuerza de hacer enormes concesiones a los gustos de la mayoría, y dando un lamentable paso atrás en el desarrollo del drama latino, cuyas consecuencias sufrirá éste inmediatamente y del que no se recuperará ya nunca. Triunfó así una comedia de casi nulo valor dramático, artístico y social; o por mejor decir, de valor social negativo, por cuanto contribuye a sostener el *status* deplorable del espectador romano. Cabría preguntarse si era posible un renacimiento del teatro artístico en Roma en la época de Augusto. Lo cierto es que hay todavía en Roma autores de comedias y tragedias, pero la existencia de los dramaturgos no es suficiente por sí sola para mantener vivo el teatro. El espectador ha vuelto la espalda al autor y el autor al espectador; como consecuencia se resiente la obra, que debe girar en torno a ambos y que ha de ser creación de ambos. No sabemos cómo fueron las obras escritas en ese período, pero poco después las tragedias de Séneca nos dan un ejemplo de en qué termina la obra teatral cuando no es concebida como tal. Sustituto definitivo será, por fin, el mimo, que presenta una característica notable: cultivado en sus primeros momentos por dos figuras de relieve, Laberio y Publilio, que intentaron darle una forma literaria y un contenido en algún aspecto aceptable, decae a continuación ganando con esta decadencia en popularidad. De este modo el mimo, obra teatral que nunca progresó en su forma y contenido desde su conversión en género literario en el siglo I a.C., fue el teatro vivo y próspero de los cinco siglos del Imperio romano. En el siglo I d.C., y ya para siempre, el paso final del teatro latino clásico queda perfectamente determinado: adaptación al espectador con la consiguiente caída en un tipo de espectáculo ínfimo desde el punto de vista artístico e ideológi-

co, el mimo, o renuncia al teatro como género literario representable, esto es, paso a un teatro no-teatro.

2.4. *Los subgéneros cómicos*

Han aparecido en este recorrido los cuatro subgéneros cómicos latinos que están íntimamente relacionados, tanto por nexos literarios como históricos. Es evidente, pues, que los cuatro subgéneros tuvieron una estrecha interdependencia ya que en última instancia no son más que manifestaciones más o menos diferenciadas de un todo, el género *comoedia* cultivado en latín. Por ello creemos que hay que estudiarlas de forma orgánica, si bien hay que enfrentarse con un hecho concreto como es la conservación de tan sólo 26 comedias completas, número perteneciente a sólo dos autores, Plauto y Terencio, y por si fuera poco cultivadores de un mismo y único subgénero, la *palliata*. Y lo que tampoco podemos pensar es que sólo se haya conservado lo mejor, ya que, por ejemplo, los romanos pensaron que Cecilio Estacio era mejor que Terencio.

Hay que decir antes de seguir con la clasificación y definición de todos y cada uno de estos cuatro tipos que ninguno de ellos tuvo una personalidad y unos rasgos definitorios lo suficientemente precisos como para constituirse en género cómico propio y exclusivo de los teatros romanos. Si añadimos a esto el hecho de no contar con una distribución paralela en la praxis dramática griega ni, en consecuencia, en la poética de los helenos, se explica muy bien la confusión y las dudas clasificatorias tradicionales. Por consiguiente, hablar de comedia latina no significa limitarse a la *palliata*, sino a sus cuatro tipos. Para establecer una diferencia más nítida entre los cuatro subgéneros podemos servirnos del cuadro que presenta el Prof. Pociña²⁶, tomando como base unos elementos significativos: el punto de vista del desarrollo histórico del drama (existencia o no de un modelo griego), de la escenificación (ambientación griega o itálica, naturaleza griega o itálica de los personajes), del argumento y de la primacía de la expresión literaria sobre la corporal o viceversa.

²⁶ A. Pociña, «Comedia», en AA.VV., *Géneros literarios latinos*, Salamanca 1987, p. 194.

	Modelo (gr.)	Ambientación	Personajes	Argumento	Primacía expr. (lit./corp.)
<i>PALLIATA</i>	+	griega	griegos	complejo	expr. liter.
<i>TOGATA</i>	-	itálica	itálicos	complejo	expr. liter.
<i>ATELLANA</i>	-	itálica	itálicos	simple	?
<i>MIMUS</i>	+/-	gr./itál.	gr./itál.	simple	expr. corp.

Sobre estos datos, se puede llegar a las siguientes definiciones comparativas:

Palliata: comedia inspirada en la griega, de ambientación y personajes griegos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal. Se desarrolla fundamentalmente desde el último tercio del siglo III hasta finales del II a.C. Tuvo un gran éxito en Roma como género teatral para reír, especialmente con Plauto, que ofrece a los espectadores una continua sucesión de situaciones jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una suerte de reino de «Jauja», un mundo donde todo está permitido. La *palliata* puede servir de reflejo de la sociedad para la que fue concebida.

Togata: comedia sin modelo directo griego, de ambientación y personajes romanos o itálicos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal. Su desarrollo presenta un paralelismo total y sorprendente con el de la anterior. Así, incluso, Titinio coincide con Plauto no sólo en la fecha, sino en la semejanza de usos lingüísticos, métricos y, sobre todo, en la semejanza de la concepción cómica que los aproxima sobremanera. Lo mismo puede decirse entre Afranio y Terencio.

Atellana: comedia sin modelo griego, de ambientación y personajes itálicos muy tipificados, con argumento simple y breve de naturaleza festiva. Es difícil precisar si la expresión literaria o la corporal ocupaban en ella el puesto primordial, si bien la balanza probablemente se inclinaba a favor de esta última. Es en Roma el producto lógico y normal de una generación que en-

cuentra desocupada la casilla literaria correspondiente a la comedia. Surge en torno al 100 a.C., pero su germen se remonta mucho antes en la historia itálica, en concreto en la Campania, donde surge entre la población osca, como representación improvisada y sin necesidad de un texto literario previo, de breves situaciones bufonescas. Que este producto tan elemental se haya elevado a categoría de obra literaria respondería simplemente a la necesidad del momento, y no a un desarrollo paulatino de ese fermento de teatro. Podrías decir que la *atellana* fue el único espectáculo realmente original que conoció la comedia latina frente a la griega.

Mimus: comedia con precedentes griegos, en ciertos casos tomados como modelos. Ambientación y personajes griegos o itálicos. Argumento simple, de naturaleza festiva. Empleo fundamental de la expresión corporal sobre la literaria, con incremento progresivo de la importancia de aquella a lo largo de su historia. Se trata también de un subgénero con una larga tradición, parecido a la *atellana* preliteraria en su carácter de ser sólo parcialmente escrito, y hasta el siglo I a.C., esencialmente, improvisado, reduciéndose a pequeñas piezas o *exodia*, representadas durante el transcurso de una obra de mayor entidad.

Las notas fundamentales del desarrollo de la comedia latina podrían sintetizarse de la siguiente manera:

- 1) Evolución habitual de lo latino hacia lo griego, esto es, tendencia señalada en cada subgénero a una progresiva helenización. Dicha evolución será innegable en *palliata* y *togata*, mientras que la *atellana* parece no haber tenido tiempo suficiente, y el mimo quedó al margen.
- 2) Evolución habitual desde una importación capital de lo literario hacia una importancia creciente de la expresión corporal, con lo que esto conlleva de detrimento o relegación a un plano secundario del texto poético. En este sentido es claro el paso del conjunto formado por *palliata* y *togata*, primero a la *atellana*, más tarde al mimo.
- 3) Evolución clara de una comedia en cierto sentido aristocrática, o en todo caso de minorías, hacia un espectáculo popular, de masas. Curiosamente la decadencia de cada uno de los subgéneros coincide con el desarrollo literario del mismo, y a su vez cada subgénero tendrá como sucesor y suplente otro de consideración inferior en una escala de valores típica de minorías cultas. Diversas razones de naturaleza social, y en especial el carácter público de la organización

de los *ludi theatrales*, sirven para explicar este curioso desarrollo de la comedia romana.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La comedia puede verse como un género básicamente transgresor y anti-idealista, lo cual es cierto en la medida en que el componente cómico —aunque naturalmente no pueda limitarse al género teatral— es el encargado de revitalizar las a menudo gastadas series históricas de los géneros, cumpliendo así una misión depuradora y regeneradora.

El sentido, en el teatro, no sólo preexiste a la representación, a lo que en concreto es dicho y mostrado, sino que no es posible sin el espectador. De ahí las insolubles dificultades de toda hermenéutica en teatro: ¿Cómo develar un sentido que aún no se ha producido? El texto pertenece a lo ilegible, al no-sentido; es la práctica la que constituye, la que construye el sentido. Leer el teatro consiste simplemente en preparar las condiciones para que se produzca el sentido.

Si el teatro, la comedia en este caso, es productor de emociones, ello es debido a que es espejo del mundo, extraño espejo: aproxima, aumenta las proporciones, sincopa; en teatro, lo imposible campa por sus fueros, trabaja con él, está hecho para decirlo; es el lugar en el que las contradicciones encuentran cabida; en vez de camuflarlas las exhibe. El teatro es el lugar del escándalo. El teatro exhibe la insoluble contradicción; el teatro nos trae la solución fantasmagórica, soñada.

Sea como fuere, ahí estamos nosotros como lectores a quienes corresponde hacer elecciones dentro del entramado de senderos que se bifurcan dentro de los indicios que el autor ha puesto en la obra. Y lo realmente hermoso es que el autor no puede darlo todo, no puede especificarlo todo; tiene que omitir, que concluir. El lector, por su parte, tiene que abrir, multiplicar las posibilidades, renovarlas y enriquecerlas con su propia experiencia, con sus reglas de decodificación, con su imaginario. El autor crea y el lector recrea. Debemos reconstruir el «horizonte de expectativas» que contribuyó en el pasado a la producción y recepción de una obra, y tratar de descubrir los interrogantes a los que ésta respondía, para vislumbrar, así, cómo entendían dicha obra los primeros receptores.

Quiero finalizar con una invitación a la comedia sirviéndome de unas palabras de D. Quijote a su escudero Sancho (II, 12):

Así es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes.