

Géneros dramáticos: las palabras y las cosas

Itziar Pascual

El título de esta presentación quiere, por un lado, dar cuenta de una experiencia pedagógica, la de los alumnos del tercer curso de Dramaturgia, y a la vez, en deuda con Michel Foucault, testimoniar la problemática de un proceso. La composición de una tragedia y de una comedia, ambas con la extensión propia del teatro breve, implica no sólo el abordaje de estos géneros dramáticos, cuanto la comprensión compleja e íntima de estas categorías. Compleja porque no cabe hablar de la tragedia y de la comedia como de una mera suma de ingredientes que les son propios o ajenos, cuanto de conceptos inestables, impregnados de los condicionantes sociales, políticos y económicos de épocas propicias para la composición de una y de otra, y de la vivencia de quienes habitaron esos tiempos y depositaron en ellos huellas artísticas y humanas. E íntima porque cada persona construye y propone nuevos textos, a la luz de su necesidad expresiva y de su imaginario, haciendo preguntas, tensionando los presuntos contenidos de esos géneros y alimentando así su propia crítica. La mejor crítica es aquella que deviene en nuevo acto creativo. El alumno es aquí crítico y creador, todo uno.

1. UNA OPORTUNIDAD PARA LA TRAGEDIA

¿Cuáles son los problemas a los que nos enfrentamos hoy en la composición de una tragedia? ¿Qué nos exige este género dramático? ¿Qué integra y qué excluye este concepto? ¿Cuáles son sus límites? ¿Cuáles sus tensiones? ¿Cómo interpela la tragedia a la contemporaneidad y al presente? ¿Es posible escribir una tragedia hoy?

Pocos géneros han motivado una meditación, filosófica, política y teatral, como la de la tragedia. Tan intensa ha sido su presencia en la esfera de la creación dramática que dramaturgos, filósofos y poetas la han definido a la luz de diversas comprensiones y discursos, pronosticando su muerte, como Steiner, o anunciando un retorno de lo trágico, como Domenach. Y qué decir de los dramaturgos, que han categorizado sus textos añadiendo adjetivos que trastocaban y suponían la construcción de nuevas cualidades y calidades del género dramático. Strindberg define *La señorita Julia* como «tragedia naturalista», poniendo en tensión un género (la tragedia) y un estilo (el naturalista.) Es sólo un ejemplo célebre, pero cabría recordar muchos otros. Franz Wedekin define *El despertar de la primavera* como «tragedia infantil». Carlos Arniches otorga la categoría de «tragedia grotesca en tres actos» a no pocas obras de su repertorio como *El casto Don José*, *¡La condesa está triste!* o *La diosa ríe*, sin que podamos comprender con exactitud aquí los límites del género y los del estilo; lo mismo cabe decir de José Echegaray que escribe, siempre según su criterio, «dramas trágicos», como *En el puño de la espada*.

A veces el propio creador modifica la denominación genérica de su obra en el transcurso del tiempo y de las ediciones. *La Celestina* es seguramente el más conocido de los casos, pero no es desdeñable el de Valle-Inclán con «*El embrujado*», subtitulada en su edición por entregas como «comedia bárbara» y en la edición libresca como «Tragedia de tierras de Salnés» dando carácter análogo a

ambas denominaciones (Doménech, 2006: 23.) Valle anuncia también la imposibilidad de una tragedia española en su definición del esperpento, en la escena XII de *Luces de Bohemia*: «la tragedia nuestra no es tragedia» (...) «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada», asegura Max Estrella. (2006: 167-169.)

El conflicto entre el tiempo que vivimos y el género de la tragedia ha convertido la cuestión no sólo en reflexión, cuanto en material creativo y dramático. Así nos lo propone Ignacio Amestoy en *La última cena*, convirtiendo la escritura de una tragedia en el tema mismo de su obra, en horizonte y destino de una experiencia vivencial, inabismable, imprecisa. No podemos escribir tragedias porque estamos impelidos a vivirlas. Iñigo Kareaga, el escritor protagonista de *La última cena*, ensaya la escritura de una tragedia, *La muerte del padre*, que sólo concebirá enfrentándose a la presencia de su hijo Xabier y a la presencia de un tercer invitado, la Muerte, que cena con ambos. Iñigo ha leído *El telón*, de Milan Kundera, que cita literalmente (2008: 99):

¿Es trágica la Historia? (...) ¿Tiene lo trágico un sentido al margen del destino personal? (...) Ya no se pueden distinguir las voluntades individuales. (...) Ha desaparecido la persona. Y sin la persona ya no es posible la Tragedia... No tiene sentido...

Tragedia naturalista, infantil, grotesca... ¿Todo es posible en la tragedia? ¿O acaso lo es dada su imposibilidad, siguiendo el criterio de Valle-Inclán? ¿Es imposible la tragedia hoy, como cree Iñigo Careaga, fuera de la esfera de lo personal, «porque, aunque todo sea Tragedia, no son tiempos de Tragedia» (2008: 105)?

Es conocida ya la diferenciación de Patrice Pavis entre la noción de tragedia, como género dramático con unas características ideológicas y formales precisas, de lo trá-

gico, como un concepto que puede darse y analizarse desde una perspectiva filosófica. La tragedia es el género dramático: lo trágico es una categoría de la experiencia. Pero a la vez, Pavis también recuerda la colisión entre las nociones de tragedia y devenir histórico, entendido éste como proceso y proyecto social. La tragedia interpela a un individuo heroico, cuya ontología está definida por la unicidad.

Se es héroe porque se es esencialmente superior a la mayoría; se está solo porque los demás no están hechos de la misma factura que los héroes. La conducta ética del héroe es, digámoslo ya, una condición intrínseca al héroe mismo.

Esta es ya, una circunstancia que nos afecta en la construcción del personaje trágico.

2. LA CREDIBILIDAD DEL HÉROE

Toda la tragedia griega, por poner un ejemplo de referencia, se fundamenta en un principio de credibilidad del héroe. Su fortaleza interior es la de ostentar un poder que no se rige por un principio de conveniencia o de interés. El héroe se conduce por un principio que puede ser errático —sin error no existirá la anagnórisis— pero no mezquino. Y la ciudad cree en sus héroes; son, lo saben todos, seres que se diferencian de los demás por su fuerza, por su capacidad para llevar al límite sus propósitos y su compromiso con una acción esforzada y audaz. Donde otros darían un paso atrás, ellos dan un paso adelante.

La credibilidad del héroe trágico implica la credibilidad en un ser humano que trasciende los límites y se enfrenta a sus potencialidades. Una persona que alberga una fe poderosa en que algo puede hacerse todavía y que no todo está perdido. Pero para que ese ser sea creíble (y en el marco de nuestras convenciones dramáticas, vero-

símil) ese héroe debe tener un cierto desprendimiento de sí. Si el héroe debe ser capaz de poner en juego el todo —incluyendo en este todo, la propia vida— debe tener un objetivo más grande que sí mismo. La nobleza de la acción aquí remite a una categoría de la calidad de la acción misma; el empeño del héroe debe ser ambicioso y más caro que su propia vida.

La tragedia nos exige por tanto contestar a preguntas escurridizas, con respuestas certeras. ¿En quién crees? ¿Quién tiene para ti la credibilidad de un héroe? ¿Quién pondría en peligro su ser por algo que está fuera de sí? ¿En qué crees?

Dicho de otra manera: el descreimiento, el cinismo o la impostura matan la tragedia. No es posible la composición de una tragedia sin un principio de credibilidad. No es posible la tragedia si estamos de vuelta de todo; si todo se nos aparece como una construcción de la realidad mezquina, interesada, conveniente. La tragedia no es compatible con el desencanto y la decepción, territorios fértiles para el drama. Pero tampoco lo es si hemos encontrado solución a la totalidad de los problemas del mundo en la visión religiosa o en la visión política. Ricardo Doménech concreta así las reflexiones de Lucien Goldmann (2008: 15-16):

Godmann tipifica la «visión trágica» en equidistancia y oposición a la «visión religiosa» —con su Dios de certezas; con su paraíso garantizado: para el hombre religioso, este mundo es sólo un tránsito, una prueba para merecer el otro mundo, donde está la vida verdadera— y a la «visión materialista», con su certeza de un universo sin Dioses, y de este mundo como único ámbito donde alcanzar cualesquiera aspiraciones individuales o colectivas (esta cosmovisión puede caracterizar tanto a un revolucionario como a un buen burgués.) Si bien se mira, ni el hombre religioso ni el hombre materialista tienen problemas, filosóficamente hablando. El que de veras los tiene es el hombre trágico.

(...) Frente a esta sociedad en crisis; frente a una Naturaleza hostil, inmisericorde, indiferente (que nos maltrata y a la que maltratamos), frente al insoportable misterio del universo, frente al misterio de Dios..., el hombre trágico no puede vivir con la ciega insensibilidad del hombre religioso o del hombre materialista. No. Su vivir es un vivir desviándose, anhelando la única, la definitiva respuesta de ese Dios oculto.

La tragedia requiere de personajes que no se hayan amoldado a un recetario de vida, capaces de desarrollar activamente sus propias preguntas ante el mundo. Pero si detrás de cada personaje protagonista vemos la sombra de un interés y el linaje del egoísmo, no tendremos tragedias. Y este es un problema: el poder de los héroes clásicos está vinculado con frecuencia a su pertenencia a una esfera de autoridad que hoy está claramente mermada en el ejercicio profesional de la política.

Hoy para muchos —y no les faltan razones objetivas— el poder está vinculado a toda una serie de beneficios más o menos explícitos y está trenzado con la ambición desmedida y el egoísmo. La desconfianza de las instituciones, la sospecha de las jerarquías y la ausencia de transparencia de los poderes fácticos dificultan la elaboración de un género en el que el poder existe, de forma concreta y presente, pero en donde la ciudad no se ha cargado todavía de perjuicios y de sospechas contra él.

Para que la tragedia sea posible se requiere confianza en algo y en alguien, que además de poder, cuenta con nuestro respeto. Los héroes son falibles, sí, pero respetados; incluso cuando caen yacen ante nosotros con una suerte de grandeza. En la tragedia, no lo olvidemos, el ejercicio del Poder está ligado a la búsqueda del Conocimiento y a la ejecución de un cierto ideal de Justicia.

En la tragedia griega lo que estaba en juego ponía en valor unos ideales de la ciudad, del orden, del mundo, por los que merecía la pena luchar y darlo todo. El interés

es burgués y cuando éste se pone en marcha, la respetabilidad depende ya no de la moralidad de los actos, cuanto del grado de visibilidad de éstos. El ideario de *Tartufo* anuncia el primer germen de sociedad del espectáculo en el que la representación es más importante que la acción misma.

Shakespeare se enfrenta a una tragedia en la que ya los reyes han perdido la eticidad de los griegos. Es la tragedia del individuo moderno, y en la que el orden de la acción es inversamente proporcional al orden moral. Shakespeare nos muestra, manteniendo algún ejemplo de los mandatarios respetables, un nuevo individuo cuya ambición monárquica destrona cualquier eticidad: son los reyes villanos, como Ricardo III o Macbeth. Y como su deseo está en el seno de sus acciones la tragedia debe fundamentarse en la eticidad de los jóvenes herederos, o de los que están ausentes del orden de la acción, que es el orden del Poder: Lady Ana, la reina Margarita...

Con el individuo moderno nace también el conflicto entre el deber y el ser, entre el principio del deber, como una categoría impuesta que exige estar a la altura, y la tensión del ser como una esfera movida por el deseo. Esta colisión, tan propia de la tragedia barroca —no cabe comprender la obra de Corneille sin esta tensión—, fundamenta una tragedia en la que el personaje convierte la esfera de la toma de decisiones en una experiencia visible: decidir siempre es una difícil empresa.

Para que la tragedia sea posible necesitamos dar eco a la dignidad de las víctimas. Y ello ocasiona nuevos problemas...

3. LA DIGNIDAD DE LAS VÍCTIMAS

Se ha dicho en no pocas ocasiones que el tránsito entre el género épico y el trágico pasa por una nueva posición del

autor ante los acontecimientos. En la tragedia por primera vez el autor no está en la apología de la gesta bélica y en el canto de la hazaña militar, cuanto en la comprensión empática de la experiencia de los perdedores y los perseguidos. La caída de la ciudad de Troya forma parte de la épica y de la tragedia, pero la posición ante los hechos es radicalmente distinta entre *La Odisea* y *Las Troyanas*. Escuchar a las mujeres de Troya que lo han perdido todo: su ciudad, su linaje, sus hijos, sus maridos, su libertad. Escuchar su lamento y atender su duelo. Sentir con ellas su derrota. Reconocerlas dignamente: esto es decisivo en la tragedia.

No habrá tragedia donde no exista una vindicación de la dignidad de las víctimas. La tragedia es incompatible con todo discurso que desprovea a las víctimas de humanidad, que las deposite en la categoría de bajas menores o daños colaterales. No hay tragedia cuando el derrotado es vilipendiado y ninguneado, o trasladado a la categoría de anécdota. No hay tragedia ante la víctima trastocada en despojo y basura orgánica. Y esto también problematiza una escritura en una sociedad que ha transformado la guerra en un paisaje lejano y cotidiano a la vez, minutado en el Telediario; en el que, en cita brechtiana, hemos desplazado el término vergüenza por el de desgracia.

Lo desgraciado de los acontecimientos vuelve nuevamente a devolvernos ante las potencialidades de la acción, como un nuevo problema.

4. LA POSIBILIDAD DE LA ACCIÓN INDIVIDUAL

Toda tragedia se fundamenta en un orden en el que la acción es posible y los individuos, por tanto, pueden tomar decisiones que les llevan a realizar actos que disponen de consecuencias. No cabe, por tanto, hablar de nihilismo o de determinismo. El determinismo, sea del tipo que sea, ahoga

la tragedia, porque esta cree en el derecho y la oportunidad de hacer, aunque ese hacer no esté exento de riesgos, e implique errar con consecuencias irreversibles.

Para que la tragedia sea posible se requiere ese atisbo de libertad, ese soplo de aire, que permite poner problemas a los límites, desobedecer las normas, ir más allá de las conductas predecibles. Si la acción individual está impedida de forma categórica, si no cabe ni siquiera ese atisbo de libertad, la tragedia será excluida del relato. Es la vieja y gran diferencia entre culpa y responsabilidad, entre reproche y conflicto. Si la queja es nuestra única esfera de competencia nada cambiará, todo será un conjunto de predecibles repeticiones de un mundo ya hecho, ya padecido, ya inventado. Y la tragedia siempre apunta a la formulación —aunque sea hipotética, aunque sea en el plano de las posibilidades— de un nuevo escenario y de un nuevo modo de comprender las relaciones amorosas, las relaciones entre individuo y Poder, entre orden establecido y nuevo sistema.

Necesitamos una nueva oportunidad para la libertad, aunque esta sea pequeña, insuficiente, latente. Necesitamos una libertad posible para habitar la tragedia y para recordar que la acción del héroe tiene aún algo que decirnos. La situación no es suficiente: necesitamos una acción dramática.

Pero esa libertad no es, no puede serlo, omnipotente. La tragedia no es sólo competencia de seres humanos; es una tensión no resuelta entre dioses y hombres. Y esto constituye un nuevo problema.

5. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TRASCENDENCIA

La tragedia está concebida como un orden vertical, nos recuerda Lecoq, y esta verticalidad implica una lucha, un desafío. Para los humanos sostenernos de pie es, en sí mismo, un aprendizaje y un problema: contra la grave-

dad, contra el peligro de la caída, contra las fuerzas que nos amenazan.

La acción del héroe siempre está en tensión con un orden metafísico que le es superior. Por encima de la acción individual está siempre un plano trascendente, superior. Las formas de la trascendencia pueden ser múltiples; caben dioses, deidades, espectros, fantasmas del más allá, sombras del otro mundo. Pero lo que no cabe duda es que la tragedia implica un orden que no es relativo únicamente a la vida mortal y mundana. Necesitamos un algo o un alguien con más poder que lo humano; no en vano Gordon Craig alude al «poder invisible».

La tragedia vuelve nuevamente a interpelarnos: ¿Cuáles son tus dioses? ¿Cuales tus divinidades? ¿Qué hay más allá? No se contenta con la presentación de un escenario de costumbres humanas: porque un teatro que se contenta con ser crónica de costumbres humanas y que está concebido a la altura de lo humano, acaba siendo un teatro costumbrista.

La existencia de una trascendencia, a veces airada, a veces castigadora o imprevisible, siempre al acecho, implica la construcción de fuerzas turbadoras que inquietan, colisionan e impiden la acción heroica. Las fuerzas trascendentes son unas, pero no las únicas. Entre esas fuerzas también cabe citar las fuerzas de la naturaleza.

6. LA POTENCIALIDAD DE LA NATURALEZA

La naturaleza que opera en la tragedia no ha sido domesticada ni mutilada. Tiene una fuerza arrolladora que recuerda al ser humano su pequeña estatura en comparación con el orden cósmico. La naturaleza es despiadada y grandiosa en Shakespeare, Esquilo y Racine, entre otros; está lejos del orden del jardín, acotado, medido, geométrico y de la contención de la arquitectura de la obra

pública. Su poder es salvaje y libérrimo; amenaza con abatirlo todo y hacer renacer un nuevo orden.

Marco Antonio de la Parra señalaba recientemente que la contemporaneidad anuncia en la escena la desertización promovida por la usura humana; el sonido de los árboles talados en *El jardín de los cerezos* es la primera imagen a la que sigue la supervivencia del arbolito solitario, precario, de *Esperando a Godot*, que ya no puede sostener el peso de dos cuerpos ahorcados.

La tragedia requiere de una naturaleza que muestra sus potencialidades y que nos recuerda su fortaleza imbatible. La razón, el orden, la ciudad, se enfrentan a la potencialidad de las pasiones y de la naturaleza; la tensión no está resuelta.

7. ¿YA NO ES POSIBLE?

Los alumnos del tercer curso de Dramaturgia —Lola Blasco Mena¹, Antonio Lafuente² García, Diana I. Luque Sánchez³,

¹ Lola Blasco Mena nace en Alicante en 1983 y muy pronto se traslada a Palma de Mallorca, donde finaliza sus estudios de Enseñanza Secundaria y Bachillerato. Allí también inicia sus estudios de Arte Dramático en diversos colectivos teatrales. En el año 2001 viaja a Madrid para continuar con su formación. Asiste a clases de Danza en el estudio de Carmen Roche, y de Interpretación en la Escuela de Cristina Rota. Posteriormente, pasa a formar parte del grupo de alumnos de Jorge Eines, en el Estudio que éste dirige en Madrid. Ingresa en el 2004 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en el recorrido de Dramaturgia, sin abandonar las clases con el maestro Eines. El texto que aparece en este volumen, *Foto Finitis*, es su primer texto escrito y dirigido. A éste han seguido otros como *Oración por un caballo* y su pieza más reciente, *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*. En todas ellas, destaca la voluntad por aportar a la escena una escritura que, desde la palabra poética y la mirada grotesca, indague acerca de las relaciones de poder y la violencia ejercida sobre los individuos en la sociedad contemporánea.

² Antonio Lafuente García nace en Alicante en 1981 donde cursa los estudios de Ingeniería Informática en la Universidad. Comienza

Paula Parra Bruna⁴, Alejandro Rodríguez Sánchez⁵, Mar-

Arte Dramático en el año 2000 en la University of Kent at Canterbury de TorreloDONEs y en Guindalera E.A. Protagoniza numerosas obras teatrales, entre las que destacan *Coriolano*; *Los Comendadores de Córdoba*; *Lope de Aguirre, traidor*; *Proceso por la sombra de un burro*; *Bodas de sangre* o *La hija del capitán*. En el 2006 decide aplicar sus conocimientos interpretativos a otra faceta del teatro, la dramaturgia, matriculándose en la RESAD en la que actualmente estudia el tercer curso. Autor de *La madre que nos parió* (2007), *Malang Sano* (2007), *Alecto*, *Megeira* y *Tisífone*, *Los hombres y la lluvia* y *Ser o no Ser*.

³ Diana I. Luque es Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM.) Actualmente compagina sus estudios de Dramaturgia en la RESAD con un Doctorado en Literatura Inglesa en la UAM. Ha participado en varios montajes de creación colectiva del Aula de Teatro de dicha Universidad y en *La madre que nos parió* (2007), del grupo La Hormigonera Teatro. Ha colaborado en seminarios sobre literatura inglesa y norteamericana y ha trabajado en diversos proyectos de investigación dedicados al estudio y la edición de narrativa gótica inglesa. Fue finalista del XII Concurso de Cuentos de la UAM con *El Dinosaurio* (2003.) Colabora en la actualidad con la Revista de Investigación Teatral *Acotaciones*.

⁴ Paula Andrea Parra Bruna nace en Santiago de Chile el 10 de noviembre de 1972. Sus primeros estudios teatrales comienzan a los catorce años en el Liceo Experimental Artístico. A los quince entra a estudiar batería. Una vez terminado el bachillerato estudia Interpretación musical con mención de batería en la Escuela de Arte de la Música Popular. Se dedica profesionalmente a la música desde el año 1994. Paralelamente a su actividad musical estudia Interpretación en la Escuela de Teatro Imagen. En 2001 gana el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia de Mujeres (Chile.) Estrena su obra *Bajo la lluvia* en la Sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile. Posteriormente realiza una temporada en el Teatro de Bolsillo y participa en el Festival Internacional de Teatro a Mil. En 2005 decide aparcar la música por unos años para viajar a España y estudiar dramaturgia.

⁵ Alejandro Rodríguez Sánchez nace en Madrid el 7 de mayo de 1987. Estudia bachiller en el Instituto San Isidro de Madrid. Se dedica también a la música en el Conservatorio Rodolfo Halfter. Estudia piano que acaba dejando en el grado medio. Actualmente cursa el tercer año de Dramaturgia en la RESAD (Madrid.) Colabora como dramaturgo en *La madre que nos parió* (2007) del grupo La Hormigonera Teatro.

co Sánchez⁶ y María Velasco González⁷— se han enfrentado a estos retos, encontrando respuestas en su imaginario y su necesidad expresiva; tensionando los límites que determinan la pertenencia al género de la tragedia y encontrando los dioses, las víctimas, las justicias, las palabras y las naturalezas que requerían sus procesos. No resulta fácil y no lo ha sido para ellos. Tal vez sea un proceso que no se resuelve en el tiempo, entrecortado y urgente, de un curso académico.

En las búsquedas de estos meses, en los comentarios de sus compañeros y las teorizaciones de diversos estudiosos, entre los que no ha estado en menor lugar Gilbert Durand, los alumnos de Dramaturgia han encontrado los apoyos en el transitar este camino y darle el tiempo suficiente para seguir desarrollándolo. Un camino al que prosiguió la composición de la comedia.

⁶ Marco Sánchez nace en Madrid en el año 1985. Después de estudiar en el Liceo Francés de la misma ciudad termina sus estudios de bachillerato en el Lycée Jules Ferry de París. En 2004 ingresa en la RESAD en el recorrido de dramaturgia, donde escribe obras como *Mala hierba*, estrenada en el centro cultural Moncloa, *Dientes Blancos*, *Dientes Negros*, o *Antología de Spoon River*, versión de la obra homónima de Edgar Lee Masters. Actualmente trabaja como guionista para televisión y está escribiendo su primer largometraje.

⁷ María Velasco nace en Burgos en 1984. Su padre es fontanero; su madre, ama de casa, le lee cuentos cada noche hasta la extenuación, cuentos infantiles y *La canción del pirata*, de Espronceda. A los 18 años, se va a estudiar a Madrid porque le resulta lo más cercano a París. Se licencia en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense, donde actualmente cursa estudios de doctorado. Realiza además seminarios de guión, y se vincula profesionalmente a la publicación *Generación XXI*, un gratuito patafísico que sigue en la lucha por sobrevivir. En 2006 comienza a publicar crítica de cine con la editorial JC (*Todos los estrenos*.) Su libro, *Cine drogado*, lo edita Amargord en 2008. Este mismo año, el Teatro Cuarta Pared la beca para escribir la obra dramática *Günther, un destripador en Viena*, publicada en 2009 en *Primer Acto*.

8. UNA OPORTUNIDAD PARA LA COMEDIA

Si el camino de la composición de la tragedia es un viaje difícil y tortuoso, podría parecer que la escritura de la comedia es, en cambio, un camino simple. La proximidad en el espacio y el tiempo, la cercanía en el registro expresivo y el lenguaje, vivo, local, directo, o la importancia de los tipos como modelos de personajes reconocibles en un marco social podrían hacernos creer que escribir una comedia es hoy una experiencia a la que podemos enfrentarnos sin grandes exigencias previas. Nuestras carteleras, teatrales y cinematográficas y nuestras parrillas televisivas cuentan con no pocas comedias...

Y estaríamos cometiendo un grave error, que pagaríamos después.

Porque la comedia nos obliga a hacernos preguntas que tienen un fuerte contenido político y social. Si era pertinente la diferenciación entre tragedia y lo trágico, aquí tendremos que recordar las diferencias que separan la comedia de lo cómico y del humor. Aquí también requerimos de preguntas fundamentales que definen nuestra posición ante el mundo y ante el lector o espectador: ¿Qué hay detrás de tu risa? ¿De qué te ríes? ¿Al servicio de qué valores está tu risa?

Los obstáculos asaltan el proceso: la emergencia de lo tópico y lo predecible, por general, en la construcción de los personajes y sus tipologías, en la elaboración del lenguaje y de las situaciones; el abuso de la sal gorda, de los efectos de la violencia explícita o de los tacos para ocultar la falta de dramaticidad; la importancia de la contención de las competencias de los personajes —qué fácil es crear personajes omnipotentes, y que por tanto pueden hacer o decirlo todo— y de una acción que prosiga animada por la emergencia y las peripecias...

Vivimos en tiempos donde la situación, lo ya dado, han devorado muchas de las oportunidades de la acción dramática. Y es ahí donde cabe todavía apelar al ritmo de

la comedia, como una cualidad que no sería posible sin una acción intensa y significativa, como no sería posible la noción de caos en el estatismo. Necesitamos acción, actividad, lucha y pelea dramáticas: o lo que es lo mismo, dotadas de capacidad de transformación, depositarias de cambios y alteradoras del status quo.

Necesitamos creer, al menos una vez más, que las cosas pueden cambiar y que el arte, el teatro, pueden trastocarnos, arrebatararnos, emocionarnos, cambiarnos un poco por dentro y por fuera. Ojalá la lectura de los textos de Lola, Antonio, Diana, Paula, Marco, Alejandro y María sea una oportunidad para ello.

Madrid, junio 2009

BIBLIOGRAFÍA

- AMESTOY, Ignacio (2008): «La última cena». *Acotaciones*. N.º 21. Julio-diciembre, pp. 95-136.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Madrid. RESAD-Fundamentos.
- (2006): *El pensamiento estético de Federico García Lorca*. Madrid. RESAD.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2006): *Luces de Bohemia*. Madrid. Austral.