

## El género comedia en el teatro español actual \*

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

### 1. Propósito y perspectiva

En la historización del teatro español posterior a 1975, la parte correspondiente al género comedia no puede por menos de suscitar varias cuestiones de carácter específico y de no desdeñable complejidad. En efecto, junto a los necesarios puntos de reflexión en torno al rango que corresponde a la comedia en la renovación general del teatro y en torno a la transformación interna del propio género (una vez constatada la efectiva asunción de la revolución experimental por el teatro español del período transitorio),<sup>1</sup> se plantean problemas de carácter, en cierto modo, ontológico, derivados tanto de la pervivencia efectiva de la categoría genérica de comedia cuanto de la heterogeneidad intrínseca del concepto.

Algunos de estos últimos problemas previos se evidencian cuando dirigimos la atención a los creadores. La perspectiva del historiador del teatro, que es la del estudio de la creación teatral llevada a cabo por los autores y colectivos de un período determinado (estudio realizado a través de las obras efectivamente representadas y, en menor medida, de los textos editados de aquellas obras), halla

---

\* La versión aquí ofrecida constituye una revisión de la publicada, en 2003, bajo el siguiente título completo: “El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico”. El origen del trabajo fue la ponencia presentada en el marco del V Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias organizado por la Universidad de Cádiz y la Fundación Pedro Muñoz Seca, y celebrado en el Puerto de Santa María (Cádiz), en abril de 2001.

<sup>1</sup> La consideración de la renovación producida en el teatro español durante el período transitorio (Tardofranquismo y Transición Política) como una materialización de la vanguardia experimental del teatro europeo ha dado ya lugar a interesantes estudios, entre los que destacamos los siguientes: Salvador Montesa (dir. ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002; Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid: Visor, 1999; y Ángel Berenguer / Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1998 (especialmente, las páginas 33-38).

enseguida una dificultad en la determinación de la nómina de los comediógrafos con que cuenta el teatro español actual. Así, considerando la existencia de una bibliografía capaz de dar adecuada noticia de la nómina de autores españoles para el período de la Transición Política,<sup>2</sup> el presente trabajo pone su énfasis en el estudio de la creación de comedias llevada a cabo por nuestros autores durante la época democrática, esto es, la comprendida entre el año 1983 y nuestros días.

Y, ya en su mismo inicio, nuestra tarea manifiesta el peso de la dificultad que acabamos de mencionar. En efecto, la nómina de los comediógrafos del teatro de hoy se nutre más de los que ya *eran* autores en la Transición (contando algunos de ellos, incluso, con obra creada y representada en el período anterior) que de autores nuevos en la escena española posterior a 1982. Y no es que el teatro de los últimos veinte años carezca de comedias ni, por tanto, de autores que las escriban. Lo que enseguida se constata es que, entre los autores nuevos, apenas existen (en lo que a la creación del género comedia se refiere) figuras comparables a Jaime Salom, Antonio Gala, Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán, José Luis Alonso de Santos, Ana Diosdado y Antonio Martínez Ballesteros, todos ellos comediógrafos de relieve en el teatro de la Época Democrática y, a la vez, autores de obra representada en la Transición Política y, en algunos casos, en el período inmediatamente anterior. Es cierto que, por fortuna, resulta preciso añadir a esta relación nombres de comediógrafos y comediógrafas nuevos, tales como Rafael Mendizábal, Sebastián Junyent, María Manuela Reina y Paloma Pedrero. Pero el resto de los autores (nuevos o no) que iremos mencionando, o bien se aproximan al género comedia de manera únicamente ocasional (considerado el conjunto total de su creación), o bien sucede que su obra (aunque formada íntegra o mayoritariamente por comedias) no es aún lo suficientemente dilatada como para que el rango de *comediógrafo* pueda serles atribuido con propiedad terminológica.

No es seguro, por otra parte, que unos y otros autores estuvieran dispuestos a aceptar sin reticencias tal denominación, teniendo en cuenta el hecho (constatable, incluso, en un nivel primario de observación) de que, tanto en el sentir general del público, como en el de los investigadores del teatro y, sobre todo, en el de los propios dramaturgos, no es la dedicación al género comedia aquella que cuenta con mayor reconocimiento ni con más elevado prestigio. En esta circunstancia abundan no poco unas críticas de prensa en las que el término aparece con frecuencia utilizado en sentido poco menos que despectivo, cuando no ya como arma arrojada impelida por intención depreciativa o trivializadora.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A ello han pretendido contribuir nuestros estudios: *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, volumen monográfico de *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, número 3/4, junio-diciembre de 1993; y *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

<sup>3</sup> Pueden consultarse, como muestra, los abundantes ejemplos que aparecen en nuestro libro *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, op. cit.

Pese a todo, en este trabajo nos corresponde, a la vez que registrar y encajar el hecho (en tanto en cuanto éste incide, como vemos, en la determinación de la acepción y alcance actuales del concepto), explicar las causas del mismo, dando cuenta de las razones por las que, con no desdeñable frecuencia, una parte de la crítica (inmediata o de investigación)<sup>4</sup> tiende a vincular el género de la comedia con la tradicionalidad teatral y a separarlo, con ello, de la revolución experimental acontecida en los estilos teatrales tras la materialización de la vanguardia durante las década sesenta y setenta del siglo XX.

Nuestro intento deberá ir indefectiblemente unido al de definir en lo posible el género comedia en su dimensión actual y habrá de arrojar, de paso, alguna luz sobre la tarea, igualmente ardua, de dar cuenta de la diversidad de subgéneros y manifestaciones que configuran tanto el campo conceptual de la comedia como la práctica, creadora y escénica, de la misma.

## 2. Aproximación conceptual y génesis del género

Pensamos que, en una aproximación inicial, el carácter específico del género comedia podría ser situado en el grado y calidad de la *dramaticidad* que posee la esencia de las obras que lo conforman. Entendemos por *dramaticidad* uno de los componentes del concepto, tan común como impreciso, de *teatralidad*; en concreto, aquél que se refiere a la configuración de la obra en torno a un conflicto y a una acción constituida, precisamente, por el desarrollo de éste. La atención a dicho concepto proporciona, como decimos, una primera instancia útil para la definición del género comedia: dicho género, en efecto, se caracterizará de manera general por el carácter *atenuado* de su dramaticidad, rasgo éste que se materializa tanto en la intensidad, en modo alguno trascendente, del enfrentamiento conflictual, cuanto en la configuración de la composición interna de la obra en función de un cierre conciliatorio (o, al menos, no propiciador de un modo de catarsis basado en la catástrofe), cuanto, finalmente, en el tono medio (proporcionado a la trascendencia de las posiciones que adoptan) de los agonistas mantenedores del conflicto.

Esta dramaticidad atenuada atraviesa y tiñe la organización y composición completas de la pieza. Así, la progresión se articulará a base de situaciones de gravedad, en todo caso, limitada, mientras que los indicios que, a lo largo de la misma, orientan sobre el carácter del cierre anticiparán, participando de ella, la calidad no catastrófica de dicho final.

El talante de moderación que se perfila a través de los rasgos comentados se corresponde con otro deparado por la actitud general común a todo el género. En efecto, dicha actitud viene dada por el mantenimiento de las adecuadas proporciones con respecto a lo que constituye el objeto y la materia generales de la comedia, esto es, la realidad y la vida entendidas en sus dimensiones más comunes y cotidianas.

---

<sup>4</sup> Íd., págs. XIII-XIV.

En consecuencia, el propósito de reflejar esa realidad nada excepcional hace de la verosimilitud el principio rector de la configuración imaginaria y escénica del universo de la comedia.<sup>5</sup>

Y, si bien la intención y el principio mencionados permiten, por inherentes al concepto, ser identificados desde los remotos precedentes del género, creemos que su vigencia efectiva en la comedia actual debe ser explicada desde la génesis inmediata de la misma. Pensamos, en efecto, que, tanto la fase última de la evolución del género (hasta nuestros mismos días), como su desarrollo a lo largo de todo el siglo XX tienen su origen inmediato en el modelo de la *pieza bien hecha* surgido en Francia en los años treinta del siglo XIX, a través, sobre todo, de la prolífica obra de Eugène Scribe y de su producción de piezas para la nueva burguesía que frecuenta y puebla los teatros de bulevar.<sup>6</sup> El modelo de Scribe, así como su desarrollo por parte de autores como Ponsard, Augier, Sardou y Dumas hijo, materializan la aplicación al teatro de la teoría estética del Realismo, que llenaría la vida escénica francesa hasta el triunfo de las ideas de Zola en la década de los ochenta.

La *pieza bien hecha*, núcleo de este drama realista decimonónico, sería caracterizada más tarde por el crítico Francisque Sarcey en términos que, en nuestra opinión, sintetizan la esencia del género comedia en su desarrollo moderno y extensible, por tanto, hasta nuestros días: dicha pieza se basa “en sentimientos que cualquiera comprende y que interesan a cualquiera porque son sentimientos comunes a la naturaleza humana; está claramente dispuesta, lógicamente desarrollada y provista de un desenlace feliz” (*Essai d'esthétique du théâtre*, 1876).

Tanto Sarcey, como el mismo Scribe, insisten en el carácter de ejercicio profesional que posee la creación de estas obras, considerada como una labor de oficio orientada a la consecución del éxito. A su vez, dicho éxito guarda relación con la capacidad de entretener a un público, que, en palabras de Scribe, va al teatro “no por instrucción o aprovechamiento, sino por diversión o por distracción”.<sup>7</sup> Estos precisos aspectos de producción y de recepción que caracterizan la *pieza bien hecha* describen, asimismo, parte de la esencia del género comedia hasta nuestros días. De este modo, resulta posible la consideración de una corriente que, determinada en su origen y en sus rasgos por el subgénero de bulevar que estamos describiendo,

---

<sup>5</sup> Incluso las variedades consideradas fantásticas o disparatadas del género comedia suelen justificar los elementos excepcionales de su universo imaginario mediante recursos aceptables desde la lógica que rige nuestra experiencia de la realidad externa. Buenos ejemplos de lo que acabamos de decir son, entre otras, comedias como *La plasmatoria*, de Pedro Muñoz Seca, o, ya en el período que abarca este estudio, *Camila, mi amor*, de Antonio Martínez Ballesteros.

<sup>6</sup> Émile Zola, “El naturalismo en el teatro”, en *El Naturalismo*, Barcelona: Península, 1988 (edición de Laureano Bonet), págs. 109-146.

<sup>7</sup> Ésta y otras citas literales relacionadas con el teatro realista francés del siglo XIX se las debemos a Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press.

recorre el teatro contemporáneo y acoge, como una parte de sí misma, la práctica totalidad de autores y piezas del género comedia en los dos últimos siglos.

Por otra parte, el ámbito teórico-estético del Realismo que, como hemos señalado, alberga el nacimiento de la *pieza bien hecha* explica otras notas igualmente esenciales de la misma, relacionadas, ahora, con el mencionado e inexcusable propósito de servir de reflejo a la realidad cotidiana. En efecto, la creación sobre la escena de un universo capaz de proporcionar al espectador una ilusión de verdad será objetivo común al teatro de las fases realista y naturalista, pero el modo de lograrlo marcará, justamente, una de las diferencias radicales entre ambas. Así, mientras el Naturalismo insistirá, siguiendo los preceptos zolescos, en el rigor científico que debe regir la creación de la “rebanada de vida”, los presupuestos pre-naturalistas que animan la concepción de la *obra bien hecha* hacen de la *convención* el modo compositivo propio de aquella. El efecto de evasión que debe producir en el público provendrá, dice Scribe, “no de la verdad, sino de la ficción”.

La convención teatral, que afecta a todos los elementos de la pieza, se materializa sobre todo en la composición de la misma, atendida a los principios de claridad y lógica, y basada ante todo en la medida dosificación de materiales y de efectos. Esa “cuidadosa disposición de la anticipación y del cumplimiento”, de la que habla Sarcey, pone en juego el tipo de habilidad compositiva que, hasta nuestros días, ha sido considerado como dominio de la “carpintería teatral”.

De este modo, en el nacimiento de la comedia contemporánea, se aúnan el propósito de representar la vida de la sociedad burguesa desde los principios que animan la visión del mundo de dicha clase social (razón, moderación, claridad, comprensibilidad, lógica, coetaneidad temática), con el de realizar tal reproducción desde una sobrevaloración (también vinculada a la mentalidad de dicho grupo social) de los aspectos técnicos, materializada en el despliegue del virtuosismo constructivo y en la supeditación de todos los elementos de la pieza a su inserción en un conjunto tan perfecto cuanto, por lo mismo, artificioso.

Dicha artificiosidad iba a condicionar la eficacia del reflejo y la autenticidad de la imagen reflejada. Como señalará Zola,<sup>8</sup> la tiranía ejercida por la convención impide a estas obras alcanzar la hondura necesaria para la reproducción (veraz, por cuanto científica) del ser y actividad humanos, mientras que la ilusión de realidad que persiguen resulta más aparente que real. En ellas, los arquetipos y los efectos van a ser los materiales con los que se construyen unos universos que no superan la prueba de una verdad (entendida ésta como análisis y explicitación de las causas y de los niveles profundos de la conducta) a la que la posterior estética del Naturalismo someterá, de modo implacable, su renacido y exclusivo género del *drama*.

Así surgido, el concepto contemporáneo de comedia navegará, hasta llegar a nuestros días, en las aguas, no siempre favorables, de las diversas formulaciones estéticas y de las convulsivas transformaciones de las mismas. Rechazada pronto

---

<sup>8</sup> Émile Zola, *op. cit.*, págs. 126 y 132.

por el Naturalismo, que la considera incompatible con el trazado riguroso de la rebanada de vida, y combatida por la experimentación vanguardista, que ve en ella un emporio de tradicionalidad, la comedia contemporánea confiará su supervivencia a los modos no traumáticos de la *pieza bien hecha* que albergó su génesis, a la moderada renovación de unos motivos que no llegaron a alterar una temática propia y reiterada, y a la prudente incorporación de procedimientos formales de eficacia probada en otros géneros y destinados a mantener el interés y la capacidad de seducción de un público cuyo número constituye la cifra del ansiado éxito. Para ello, no dudó en vestir, siquiera coyunturalmente, los ropajes embellecedores y sofisticados que la estética simbolista (especialmente a través de su derivación en la *teatralidad del arte*) aportó como aire renovador al teatro europeo y, en España, a creaciones tan paradigmáticas como la benaventina y excelente comedia *Los intereses creados*.<sup>9</sup> Los modos simbolistas, suavizadores y atractivos, iban a estar desde entonces, aunque ocasionalmente, bien conciliados con el género comedia y su perduración podría explicar, entre otros aspectos, una parte de las encomiables singularidades que reviste la creación teatral de Antonio Gala.

En el ámbito concreto del teatro español del siglo XX, la evolución del género comedia aparece jalonada por denominaciones que en ningún caso desmienten el origen y los rasgos que hemos descrito. Así, “comedia benaventina” o, para el período de posguerra, “comedia burguesa de evasión”, constituyen marbetes que recubren, más que diferencias de grado, distintas fases de la dilatada vida del género.

### 3. Modalidades de la comedia en el teatro español actual

La dilatada perduración del género a lo largo del período contemporáneo iba a ser causa, si bien no exclusiva, de su notable diversidad. La tipología ofrecida por el género comedia ofrece tal amplitud y tal desigualdad interna que el término requiere inmediatamente adjetivaciones especificativas, de las que la investigación y la crítica inmediata ofrecen gran profusión. También la práctica profesional de las representaciones ha generado buen número de dichas etiquetas, cuyo número y diversidad advierten sobre la necesidad de sistematizar el campo de nuestro estudio.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Manuel Pérez, “La crítica de *Los intereses creados* ante la historia del teatro español contemporáneo”, en Julio Huéllamo Kosma (dir.), *Anuario Teatral 1999*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 51-53.

<sup>10</sup> Sólo para los estrenos correspondientes al año 1975, encontramos un amplio número de denominaciones (“comedia”, “comedia dramática”, “vodevil”, “comedia ligera”, “comedia de enredo”, “comedia vodevilesca”, “chafarrinón”, “comedia musical”, “revista cómica”, “tragicomedia grotesca”, “comedia francesa”, “comedia de bulevar”, “sainete”, “comedia sicalíptica” y “comedia de circunstancias”) en nuestro trabajo *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, op. cit.

A dicha tarea procederemos de inmediato, ateniéndonos al *corpus* de las piezas representadas en el período considerado, esto es, el último tercio del siglo XX, y tomando la escena madrileña del período como campo específico para la obtención de los datos que constituyen la base empírica del presente trabajo.<sup>11</sup>

Sin embargo, por encima de la constatación de cualquier nomenclatura heterogénea, la sistematización que a continuación proponemos se apoya fundamentalmente en la caracterización conceptual del género que hemos llevado a cabo y en la determinación, como génesis inmediata del mismo, del tronco común de la *pieza bien hecha*. De esta perspectiva teórico-conceptual arranca, así pues, la descripción de los diversos tipos o subgéneros de la comedia actual contenida en los párrafos siguientes.

### 3.1. La comedia de evasión

Teniendo en cuenta dicho núcleo germinal, podemos afirmar que el modelo canónico del género es, como quería Scribe, el de la *comedia de evasión*. Su dilatado cultivo a todo lo largo de la creación teatral española contemporánea no se ve interrumpido en el período que estudiamos. Comediógrafos de renombre como SANTIAGO MONCADA, M<sup>a</sup> MANUELA REINA o ANTONIO MARTÍNEZ BALLESTEROS parecen hacer de esta modalidad su opción creadora casi exclusiva, representada también por obras notables de otros autores cuya creación se adscribe en buena medida a otros tipos genéricos.

Santiago Moncada, que cuenta con una veintena de estrenos durante todo el período, sintetiza bien los presupuestos de la comedia de evasión de nuestros días y los mecanismos puestos en juego para conseguir la respuesta complacida del público en forma de éxito.

Para ello, estas comedias abordan temáticas de reclamo seguro y carentes de problematicidad, entre las que predominan las relaciones entre sexos y sus derivaciones eróticas. Esto ocurre en casi todas las comedias de Moncada, ya desde *La muchacha sin retorno*, que inicia además la serie de arquetipos del seductor que llega hasta *Mejor en octubre*. Dicho arquetipo estará también presente en *Un hombre de cinco estrellas*, de M<sup>a</sup> Manuel Reina, autora en el que la temática sexual llega hasta la escabrosidad en *La cinta dorada*. En un nivel más próximo a la

---

<sup>11</sup> Para la elaboración del *corpus* que ha servido de base a la anterior conceptualización y que ofrecemos en los apartados siguientes nos hemos servido, en lo referente a los años 1975-1982, de nuestros trabajos (los principales, ya citados) sobre el teatro de la Transición Política. Las fuentes de investigación para el estudio de la comedia en la época democrática nos las han proporcionado, sobre todo, los varios *Anuarios Teatrales* publicados por el Centro de Documentación Teatral (los de 1997 y 1998, dirigidos por Cristina Santolaria, y los de 1999 y 2000, dirigidos por Julio Huélamo); así como, entre otros, nuestro trabajo: "Panorama del teatro español último (1983-1996)", en *Ñaque(Teatro, Expresión, Educación)*, Ciudad Real, Ñaque Editora, número 4, abril-mayo de 1998, pp. 8-14.

cotidianidad, la temática mencionada preside también algunas de las obras que estrena Martínez Ballesteros durante la época democrática, tanto en *Pisito clandestino* como en *Matrimonio para tres*.

Otro grupo de motivos temáticos destinados a establecer una conexión inmediata, si bien superficial, con el espectador son las alusiones a la actualidad. En ocasiones, estas referencias contienen matices negativos, que traducen actitudes reaccionarias o elitistas con respecto a la actualidad sociopolítica, como sucede en *Mejor en octubre*, de Moncada; o bien, actitudes clasistas, como en *El pasajero de la noche*, de M<sup>a</sup> Manuela Reina.

Con frecuencia, los universos de tales comedias adoptan rasgos de prestigio y brillo material especialmente eficaces en su efecto sobre el espectador. Así, los ambientes acomodados caracterizan las comedias de Moncada y de Reina, en esta última hasta el punto de que el lujo y la sobreabundancia material (extendida, como es lógico, a los aspectos escenográficos) parecen constituir a veces el elemento principal y el eje vertebrador del universo representado (*La cinta dorada*).

El tratamiento de dichos temas nunca llega a rebasar los perfiles amables o superficiales que se derivan de la ya descrita *dramaticidad atenuada* que caracterizó al género desde sus orígenes. A veces, el virtuosismo compositivo resuelve el presunto conflicto mediante un juego de prestidigitación, como ocurre en *Mejor en octubre*, en donde los excesos sexuales del seductor quedan perdonados (tanto por la esposa de éste como por el amigo doblemente traicionado en las personas de su esposa y de su hija) en atención a las cínicos encantos personales del arquetípico donjuán. Otras veces, la resolución aparentemente trágica sólo alcanza a eliminar la amenaza para la moral establecida, manteniendo indemne el universo moral que se defiende en la obra (*El pasajero de la noche*, de M<sup>a</sup> Manuela Reina). Otras, la pieza se reduce a presentar una convergencia de conversaciones y recuerdos entre melancólicos y elegantes, sin conflicto que vertebre su desarrollo (*Siempre en otoño*, de Moncada).

Los aspectos formales siguen también pautas bien asentadas en la tradición y en la práctica establecida, respondiendo también a la búsqueda del seguro prestigio que éstas ofrecen.

El virtuosismo compositivo llega con frecuencia a supeditar la configuración completa de la pieza al perfil, exitoso y arquetípico, de algún actor de éxito, desde Arturo Fernández (*Smoking*) hasta Carlos Larrañaga (*¿Y ahora, qué?*), obras ambas de Santiago Moncada. Y, en todos los casos, la evasión procurada por estas obras ve reforzado su efecto mediante un aura de *qualité* formal exhibida ante el espectador como otro aditamento de la oferta, adoptando incluso, a veces, una plantilla compositiva específica de probada eficacia. Ejemplo de ello son los estrenos de M<sup>a</sup> Manuela Reina, desde *El pasajero de la noche* (construida según el modelo de Priestley), hasta *La cinta dorada* (que sigue un patrón constructivo de desvelamiento, característico del realismo norteamericano de mitad del siglo XX).

Por otra parte, el desarrollo de la pieza (y su progresión, más o menos atenuada) adoptan con frecuencia un procedimiento de explicitación bien característico del género desde su origen en la *pieza bien hecha*. La verbalidad es, en



efecto, el instrumento más sobresaliente y recurrido, hasta el punto de que, lejos de vehicular la *acción discursiva* que caracteriza la progresión del drama desde el Naturalismo, llega frecuentemente en la comedia a sofocar, en razón de su preeminencia, la dinámica interna de la pieza. Así, es habitual que la acción presente se reduzca al mínimo y que, al tiempo, una verbalidad anegadora rescate una y otra vez elementos del pasado o de la realidad exterior que, de esta forma, resultan más dichos que representados en escena. Se deriva de ello, tanto un evidente estatismo (*Siempre en otoño*, de Moncada) cuanto la frecuente adopción de un registro culto, que hace reposar la calidad de la pieza antes en la literariedad que en la dramaticidad.

Junto a los autores mencionados, hay otros con obra estrenada en la Transición Política que dan a la escena de la época democrática el tipo de comedias de evasión que hemos descrito. Así, JOSÉ MARÍA BELLIDO (*Esquina a Velázquez, Patatús*), FRANCISCO ORS (*El día de Gloria*), FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (*Los domingos, bacanal*, además de algunas comedias de ambientación histórica, como *La coartada*) y ALBERTO MIRALLES (*Comisaría especial para mujeres, Píntame en la eternidad*).

Además, obras notables de otros autores, a los que nos referiremos en los apartados siguientes, permiten ser encuadradas con facilidad en la categoría *comedia de evasión*. Así, *Cristal de bohemia*, de ANA DIOSDADO; *Isabel, reina de corazones*, de RICARDO LÓPEZ ARANDA; *Casi una diosa*, de JAIME SALOM; o *La belleza del diablo*, de MIGUEL SIERRA.

Entre los autores nuevos en la escena posterior a 1982, tanto SEBASTIÁN JUNYENT (*Sólo para mujeres, Señora de...*) como PALOMA PEDRERO (*Locas de amar*) cultivan el tipo descrito a través de los títulos mencionados, aunque cuentan con obras notables en otros subgéneros, como veremos.

Finalmente, es posible mencionar otros nuevos autores que han estrenado piezas asimilables a la comedia de evasión, tales como JAVIER GARCÍA MAURIÑO (*Picosparto's*) y JOSÉ LUIS MIRANDA, quien cuenta con algún título de comedia agrídulce, próxima a la evasión (*Ramírez*), así como con el monólogo *En el hoyo de las agujas*.

A través de todas estas obras se hace evidente el modo en que la función encomendada a las creaciones teatrales determina la composición de las mismas, dibujando, en este caso, las líneas de un modelo bien establecido desde el origen inmediato del género en el núcleo germinal de la *pieza bien hecha*.

### 3.2. La comedia de humor

La siguiente variedad genérica de la comedia actual viene dada por la *comedia de humor*. El carácter específico de este subgénero ya fue puesto de relieve por la explicitud, incluso pleonástica, de expresiones tradicionales tales como “comedia cómica”, mientras que el campo actual de su desarrollo se entrecruza profusamente con mil y un tipos de espectáculos cuya adscripción al género comedia

resulta, en los mejores de los casos, problemática.

Entre los autores que, de manera más nítida, acogen su producción de comedias a los principios emanados de la deseada hilaridad, destacan, entre otros, los siguientes: JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN, RAFAEL MENDIZÁBAL (éste, entre los autores nuevos en la época democrática), y, en una parte de su producción, JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. Otros de dilatada trayectoria, pero menor relevancia, como ADRIÁN ORTEGA, pueden también ser clasificados aquí.

La proximidad existente entre los procedimientos del humor y el género comedia data de los remotos orígenes del teatro y se basa en su coincidencia en el objeto dramático adoptado: lo humano inmediato. Sabido es que el humor brota de la contemplación sorprendente de la propia realidad y que el ámbito de la comedia es, así mismo, esa misma realidad inmediata. La quintaesencia de esa realidad, sometida a los procedimientos de una representación que, mediante el artificio, mostraba las líneas sorprendentes de aquélla, dio lugar en la génesis del género actual a formas tan intensamente deparadoras de la hilaridad como lo fue el vodevil, subgénero éste que, en el seno de la *pieza bien hecha*, ocuparon el ámbito del teatro del bulevar.

Desde entonces, el componente humorístico ha acompañado al género comedia, conformando una serie de variantes del mismo que la práctica escénica ha identificado con etiquetas tales como comedia cómica, juguete cómico, astracán, etc.

Para un período tan significativo, en el cultivo y desarrollo del género comedia, como el del teatro español de posguerra, las denominaciones *comedia* y *teatro de humor* designan corrientes creadoras diferenciadas, de tal modo que la crítica y la historia del teatro español de la época han podido establecer con precisión los rasgos específicos de la “comedia burguesa de evasión” y del “drama de humor”.<sup>12</sup> Si aquélla cuenta con cultivadores de la altura de Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio, Juan Ignacio Luca de Tena o Edgar Neville, mientras que el teatro humorístico tienen en Jardiel Poncela a su creador y en Miguel Mihura al sucesor de talla, ya en la dilatada obra de este último se aprecian con claridad los signos de la fusión de ambas formas, que Alfonso Paso llevaría a cabo con tanta solvencia como éxito, dando lugar así a un maridaje en el que se insertan enseguida autores del período que nos ocupa en este estudio, tales como Juan José Alonso Millán.

En efecto, la extensa obra creadora de este autor condensa los rasgos fundamentales de la comedia cómica y contiene, a la vez, casi todos los elementos innovadores con que el género ha conquistado, en la época acelerada del último tercio del siglo, su lugar de privilegio en la escena comercial. Sus estrenos durante el período alcanzan casi la treintena y sus mismos títulos (*Hombre rico...*, *¡pobre hombre!*, *El cianuro... ¿solo o con leche?*) evidencian el retorcimiento conceptual al que la voluntad humorística del autor somete sus universos dramáticos, así como la aproximación que (en busca de la eficacia cómica) traza este teatro hacia géneros

---

<sup>12</sup> Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, 1990, p. 38 y ss.

próximos, tales como el vodevil o el juguete cómico (*Sólo me desnudo delante del gato*), el musical (*Barba Azul y sus mujeres*) o a ciertas controvertidas formas de actualidad (*Revistas del corazón*).

La búsqueda decidida de la eficacia cómica, así como la preferencia por la actualidad cotidiana, caracterizan también la obra de Rafael Mendizábal, autor nuevo en la época democrática, en la que estrena una decena de títulos que se aproximan al sainete (*De cómo Antoñito López, natural de Játiva, subió a los cielos, Mañana será jueves*), a la comedia de figurón (*Mi tía y sus cosas*) o al cuadro cómico de actualidad, a veces, con evidente intención crítica (*Mala yerba*).

En todos los casos, la búsqueda del rendimiento humorístico pone en juego una variedad de recursos que afectan, bien al nivel compositivo (situaciones sometidas a la percepción paradójica del disparate, personajes caracterizados en función de su eficacia cómica), bien al nivel lingüístico (chistes, gags, equívocos y juegos verbales, etc.). Las obras, si bien no muy abundantes, estrenadas por Miguel Sierra en la Transición Política (*Alicia en el París de las maravillas*) y en la época democrática (*Palomas intrépidas*) muestran bien el juego de los recursos citados. Y, en un nivel menor, en el que el género comedia atenúa su configuración aproximándose a formas ligeras como la revista, se encuentran títulos de Adrián Ortega tales como *Ni soltero, ni casado, ni viudo* o *El tonto es un sabio*.

Como hemos señalado, también José Luis Alonso de Santos cuenta, en la época democrática, con estrenos que pueden citarse entre lo más representativo de la actual comedia de humor (*Vis a vis en Hawái* o *Dígaselo con valium*), mientras que el resto de su producción, aun conteniendo a veces elementos de franca comicidad, se adscribe en mayor medida a la modalidad que abordaremos en el apartado siguiente.

Y, de las autoras nuevas, es posible destacar a YOLANDA GARCÍA SERRANO, que se aproxima a la comedia de humor en *Qué asco de amor*; y, sobre todo, a CARMEN RESINO, que cultiva la modalidad humorística con resuelta incorporación de los universos y modos del sainete (*Pop... y patatas fritas*) y del vodevil (*Las chicas de San Ildefonso*).

En un plano diferente, debe ser subrayada la clara derivación hacia la comedia (sobre todo, de un humorismo desgarrado, a veces vodevilescos, como en *Papá Borgia*) producida en la evolución de la extensa obra de MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO, que otrora había puesto su capacidad humorística al servicio de un teatro alegórico y de vigorosa crítica ideológica.

### 3.3. La comedia dramática

El tipo de la *comedia dramática*, tercero de los que conforman el panorama actual del género, encierra, en la misma denominación que lo caracteriza, el germen de una dificultad de definición que alberga varias e importantes consecuencias.

En primer lugar, nos hallamos, tanto por la relevancia e intensidad de los conflictos que variedad genérica plantea, como por la carga de reflexión que

generalmente comporta, ante una modalidad que toca los límites del género y establece similitudes, de dificultosa dilucidación, con las formas del drama. En segundo lugar, apoyados en esa misma razón, autores y críticos parecen resistirse con especial énfasis a la aceptación del término *comedia* para referirse a estas piezas que podrían aspirar, en el sentir general, a una adscripción genérica percibida como más digna y relevante o, al menos, menos frívola y superficial.

De todos modos, varios de los grandes comediógrafos de nuestra época han creado una parte, al menos, de su obra desde las intenciones y alcances de la *comedia dramática*. Al trazar, en los párrafos siguientes, las líneas panorámicas de la creación adscribible a este subgénero intentamos, también, poner de relieve los aspectos previos que acabamos de comentar.

Así, ANTONIO GALA vincula los universos de varias de sus obras con asuntos que revisten indudable interés en el plano de la convivencia colectiva, tanto de la época de la Transición Política (presentando aspectos problemáticos de la misma e introduciendo, incluso, elementos de aviso en relación con sus dificultades, según sucede en la que podríamos considerar trilogía formada por *Petra regalada*, *La vieja señorita del Paraíso* y *El cementerio de los pájaros*), como en la época democrática (*El hotelito*). Otras obras de este autor circunscriben su referencialidad a temas de interés más universal y, por lo mismo, más cotidiano, desde *¿Por qué corres, Ulises?* hasta *Los bellos durmientes*.

Semejante apariencia de entidad temática tienen algunas de las obras estrenadas por JAIME SALOM, desde *La piel del limón* o *Historias íntimas del Paraíso*, sobre las relaciones y pareja y el fracaso de las mismas, hasta *Un hombre en la puerta*, de aparentes alcances ideológicos y generacionales. Estos mismos motivos son los ingredientes temáticos de obras de ANA DIOSDADO tales como *Los ochenta son nuestros* o *Camino de plata*.

De igual modo, resulta posible aceptar que JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS aborda problemas sociales como la droga o la marginalidad en *Bajarse al moro*, el desfase ideológico y generacional en *Trampa para pájaros* y la dura realidad de las personas mayores en *Hora de visita* o *Salvajes*, así como aspectos negativos de la influencia del desarrollismo norteamericano en *Yonquis y yanquis* o las nuevas dimensiones del fenómeno del desempleo en *La comedia de Carla y Luisa*.

Es verdad que dichos temas poseen en sí mismos la entidad suficiente como para configurar núcleos conflictuales de diversos dramas. Es verdad que estos autores defienden su voluntad (con carácter exclusivo o bien compartida con el propósito de entretener) de llamar la atención sobre dichos problemas. Es verdad que, en ocasiones, los tonos graves e incluso trágicos adquieren en estas obras relieve superior a los de tipo cómico. Es verdad que en casi todas ellas se halla ausente el clásico final feliz del que hablaba Sarcey. Es verdad, finalmente, que la adscripción de tales obras al género comedia y, por tanto, su superación del género drama resulta complicada.

Y, sin embargo, es preciso explorar en la historia presente y pasada del género, si se quieren explicar unas diferencias que dotan de especificidad a la comedia y aclaran, con ello, el panorama del teatro español actual. El recuerdo de las

notas que configuraron la entidad de la *pieza bien hecha*, génesis de la comedia actual, contribuye al arduo esclarecimiento de estas cuestiones.

Sin duda, lo esencial de esas diferencias estriba en el grado de dramaticidad que preside la composición de las obras y que se traduce en la hondura alcanzada por la reflexión contenida en las mismas. Así, resulta posible afirmar que las obras recién citadas se caracterizan por su *dramaticidad atenuada*, la cual afecta a los diferentes elementos compositivos, desde los perfiles del conflicto hasta la profundidad de los personajes. En realidad, y en coherencia con el molde germinal de la *pieza bien hecha*, en las obras citadas predomina la habilidad constructiva sobre la autenticidad de los personajes y situaciones, la voluntad de seducir y agradar sobre el análisis riguroso de las temáticas abordadas, así como la indefinición e incluso la ambigüedad de sus propuestas sobre la concreción de unas posturas bien asentadas en el desarrollo mismo de las piezas.

Desde esta perspectiva, es posible afirmar que los universos y personajes de las comedias citadas de Antonio Gala se rigen por los códigos de conducta escénica de la comedia tradicional, a la vez que los significados indirectos que el autor afirma haber imprimido a sus piezas se perciben a través de una indefinición, a veces de raigambre simbolista, que mitiga su pretendida contundencia. Al mismo tiempo, la preeminencia del discurso verbal, su codificación en un registro altamente literaturizado y el grado de estatismo que impone a la progresión dramática atenúan de manera evidente la dramaticidad y, con ello, el rigor de la representación de la realidad que en ellas se lleva a cabo. El tono y el efecto de ambigüedad resultantes se manifiestan especialmente en obras como *Los bellos durmientes*, mientras que ya en *Por qué corres, Ulises?* subrayó la crítica el carácter de comedia elegante y galante de la pieza, así como el virtuosismo de su composición y la seducción de su temática.

De igual modo, en las obras citadas de Jaime Salom la evidente impresión de inautenticidad que se desprende del conjunto de los elementos compositivos relega el valor de sus temas a la explotación de las ventajas que su actualidad o su carácter escabroso producen, mientras que una problemática muy similar afecta a las obras estrenadas por Ana Diosdado.

En el caso de José Luis Alonso de Santos, la proximidad (evidente ya desde *La estanquera de Vallecas*) de una parte de sus creaciones a los modos del sainete (universos populares, tratamientos humorísticos) contribuye a remover las bases de la presumible verdad analítica en *Bajarse al moro*, en *Salvajes* e incluso en *Yonquis* y *yanquis*. Esta última muestra, además, una linealidad ideológica que se traduce en el carácter simplista de la reflexión que propone. En cuanto a *Hora de visita*, lo singular de la situación de partida, el carácter convencional que ésta impone en la elección del subgénero monólogo y el evidente seguimiento de modelos de prestigio, sitúan con nitidez la pieza en el ámbito extenso y, por lo que vamos viendo, multiforme, de la comedia.

De los autores que ya contaban con obra representada en el anterior período de la Transición Política y que se aproximan ahora de modo incidental al género, es preciso destacar a FERMÍN CABAL, por su excelente pieza titulada *Travesía*, así como

a JESÚS CAMPOS GARCÍA, algunas de cuyas piezas se adentran (bien que desde la singularidad compositiva que caracteriza al autor) en los ámbitos de la comedia.<sup>13</sup>

Entre los autores nuevos en la época democrática, PALOMA PEDRERO cuenta con una decena de estrenos próximos al tipo descrito de comedia dramática (*El color de agosto*, *Una estrella o*, en menor medida, *Cachorros de negro mirar*), mientras que SEBASTIÁN JUNYENT se presenta en el panorama actual del género con varios títulos que establecen puentes con la producción de dramas del propio autor (*Gracias, abuela...*; *Hay que deshacer la casa*, *Trato carnal*).

También cuentan con piezas asimilables a la comedia dramática CONCHA ROMERO (*Razón de estado*), IGNACIO AMESTOY (*Violetas para un Borbón*, *Cierra bien la puerta*), EDUARDO GALÁN (*Mujeres frente al espejo*, *Anónima sentencia*), SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ (*No faltéis esta noche*).

#### 4. Epílogo

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, los cauces formales preferidos por los autores del género comedia se atienen a las que, en otro lugar, hemos denominado las *formas de la dramaticidad*<sup>14</sup>, modelo compositivo presente en buena parte de la creación teatral española actual, articulado por un modelo de dramaticidad condensada en el que el desarrollo escueto de un conflicto prima sobre la reproducción realista de la realidad. Si bien, como hemos mostrado, algunos de los títulos citados en la modalidad de comedia dramática (tales, *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán, y, sobre todo, varias piezas de Paloma Pedrero y de Sebastián Junyent) materializan especialmente la eficacia compositiva de dicho modelo, lo cierto es que, de un modo u otro, predominan en el conjunto del género comedia actual los modos y elementos de la dramaticidad atenuada, manifiestos en la disolución del trazado conflictual, en el predominio de los incidentes que constituyen la anécdota, en la artificiosidad que impone el virtuosismo compositivo o en la ingenua recreación de una apariencia de realidad tan agradable cuanto superficial.

Más reducida resulta la adopción, por parte de nuestros comediógrafos, del

---

<sup>13</sup> Pueden consultarse nuestros trabajos: “Prólogo” a Jesús Campos García, *Triple salto mortal con pirueta*, Delegación de Cultura Ilmo. Ayuntamiento de Alcorcón, 1997, pp. 11-21; “A ciegas, de Jesús Campos, o la controvertida singularidad”, en Cristina Santolaria Solano (dir.), *Anuario Teatral 1997*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1999, pp. 52-53; y “Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufregar en Internet*”, prólogo a Jesús Campos, *Naufregar en internet*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2000, pp. 9-20.

<sup>14</sup> Manuel Pérez, “Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio”, en Salvador Montesa (dir. ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, op. cit., pp. 309-326.

modelo compositivo basado en las *formas de la espectacularidad*,<sup>15</sup> basadas éstas en el despliegue de los códigos escénicos como elemento predominante en la comunicación teatral y surgidas como consecuencia directa de la revolución vanguardista. Su adecuación a los objetivos de la comedia no puede por menos de resultar limitada y próxima a los espacios fronterizos del género, constituyéndose generalmente como una variedad (por otra parte, reducida) de espectáculos de humor. El creado por AGUSTÍN IGLESIAS y su Teatro Guirigay (titulado *¡Más se perdió en Cuba!*) es un ejemplo notable, aunque heterogéneo. Similar excepcionalidad revisten los espectáculos de colectivo TRICICLE (*Manicomic, Terrific*) o, en solitario, por uno de sus miembros (PACO MIR).<sup>16</sup> Con todo, es innegable que este y otros ejemplos han aportado cierta variedad al género comedia, aunque sin llegar a renovar la esencia del mismo ni haber constituido una auténtica vía de creación por la que pudiera haber transcurrido la obra de los autores más recientes.

Estos, con todo, han procurado aproximarse al extenso ámbito del género desde presupuestos que albergaban una clara intención de variedad, cuando no ya de renovación. Así, IGNACIO GARCÍA MAY es un claro ejemplo de incorporación (en *Alesio, Operación Ópera, Corazón de cine*) de motivos temáticos y modos compositivos (cine, cómic, época áurea) diferentes de los canónicos. IGNACIO DEL MORAL cultiva formas ligeras de teatralidad (*Historias para-lelas, Sabina y las brujas*) y, junto a ellas, *La mirada del hombre oscuro*, intento de drama al que el esquematismo arquetípico de su universo priva del grado de verdad requerido. ERNESTO CABALLERO cuenta con algún título de comedia dramática de tono menor (*Squash*), junto a otros más convencionales (*Sol y sombra*). Más recientemente, JOSÉ MANUEL ARIAS ha mostrado, en *El niño no para de crecer por dentro*, la correspondencia entre los modos compositivos y las visiones del mundo propios de nuestro presente inmediato.<sup>17</sup>

Menor influencia (pudiendo ser mayor) ejercieron las ocasionales aproximaciones al género llevadas a cabo por dramaturgos que vertieron en el viejo molde las actitudes y procedimientos de la vanguardia. Se cuentan entre ellos los vodeviles vanguardistas estrenados por FERNANDO ARRABAL (*El rey de Sodoma*,

---

<sup>15</sup> Íbidem.

<sup>16</sup> Sin embargo, los modos de la espectacularidad habían caracterizado realizaciones cómicas tan notables como las de Adolfo Marsillach (*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?, Mata-Hari*) y Juan Margallo (*¡Perdona a tu pueblo, Señor!, Para-lelos 92*), que desde la Transición Política habían mostrado una vía de claro acercamiento entre el género comedia y la nueva teatralidad basada en los códigos escénicos. También Alonso Millán (entre los comediógrafos adscritos a un ejercicio más ortodoxo del género), intensificó frecuentemente el poder de atracción de sus piezas con la espectacularidad proveniente de la revista o del musical.

<sup>17</sup> Manuel Pérez, “Los modos de la actual comedia joven”, prólogo a José Manuel Arias, *Este niño no para de crecer por dentro*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, 2002, pp. 9-15.

*Apertura orangután*), las muestras de humorismo verbal aportadas por FRANCISCO NIEVA en títulos como *Te quiero, zorra*; y, sobre todo, permanene renovación, por parte de ALBERT BOADELLA y ELS JOGLARS, del humorismo en el conjunto de un estilo teatral propio, compartido por la comicidad con los códigos verbales, ahora renovados, y con los derivados del ejercicio riguroso de la gestualidad.

Sin embargo, este emplazamiento de los códigos actorales en el centro neurálgico de la concepción y realización del acto teatral, a la vez que caracterizan, desde la revolución experimental vanguardista, a la más genuina comunicación teatral de nuestros días, revelan, de modo contrario, elementos ciertamente no atendidos de manera debida por el común de las creaciones que componen el estado actual del género comedia y del que en este trabajo hemos intentado ofrecer un pálido reflejo y un necesariamente débil intento de sistematización. La incorporación decidida de la gestualidad al estilo teatral propio de la comedia, así como la adopción de los procedimientos, eficaces y veloces, de la comunicación audiovisual y tecnológica, pueden ser los pilares sobre los que se asiente el futuro de este género oxigenador de conciencias y reparador de las derrotas que el ser humano sufre en su cotidiana lucha consigo mismo y con el mundo.