

RETÓRICA DEL DESEO EN LA COMEDIA  
CINEMATOGRAFICA CLÁSICA

Rosana Llanos López



En 1998 la profesora Carmen Bobes publica su traducción al español de *Psychocritique du genre comique* (1964), de Charles Mauron, trabajo en el que se aplica el método fundamental de la psicocrítica, la superposición, a las obras de un mismo género con el fin de reconocer las constantes que lo definen. Por las mismas fechas yo terminaba el quinto curso de licenciatura, momento en el que comenzaban a intrigarme las ausencias teóricas sobre la comedia en el texto aristotélico de la *Poética* y cuando pude oír hablar a Carmen Bobes en sus clases de Teoría del Teatro de Donato y Evantio, del *Tractatus Coislinianus*, de los *Terencios con comentario* y de un grupo de nombres muy sonoros, Robortello, Castelvetro, Riccoboni, Maggi y Segni, entre otros, tan relevantes en el estudio de la comedia. Cuatro meses después inscribía, bajo la dirección de Carmen Bobes, la que sería mi tesis doctoral, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, en la que se intenta comprender la historia de la teoría de la comedia y profundizar en la propuesta concreta de Mauron en tanto que aproximación acertada para definir el género cómico, cuya validación práctica se probaba con la aplicación de sus teorías al teatro clásico español. No es casual, por tanto, la elección del tema de las siguientes páginas, tímido avance de una investigación posdoctoral\* que no hace sino continuar esa línea de estudio en el campo fílmico, pues el presente trabajo tiene por objeto introducir una posible vía de análisis de la comedia cinematográfica clásica desde la óptica del deseo, asunto principal en la interpretación psicocrítica de la comedia y motivo último de la definición del género propuesta por Mauron.

Si bien las definiciones más conocidas del género cómico pasan, en primer lugar, por la afirmación aristotélica de «la imitación de los peores»<sup>1</sup> (que la exégesis ha relacionado primero con una interpretación moral del término —los peores como los viciosos—, y luego con una social —los peores como los más bajos desde un punto de vista económico y cultural—, a pesar de que el propio Aristóteles, en el mismo texto de la *Poética*, se separa de ambas posturas al limitar su interpretación al campo

---

\* Este proyecto se ha podido llevar a cabo gracias a la concesión de una Beca Posdoctoral de la Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias, dentro del programa de I+D 2003-2005.

<sup>1</sup> «Más, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales» (Aristóteles, ed. Yebra, 1974: 132; 1448.<sup>a</sup> 1-18). La cursiva es mía.

estético<sup>2</sup>), y, en segundo lugar, por la descripción latina que hacen Donato y Evantio de la comedia en oposición a la tragedia<sup>3</sup>, que llega incluso a los *terencios con comentario* del siglo XV, ninguna de estas propuestas consigue una definición esencial del género cómico, entendida como aquella que diferencie de un modo claro la comedia de la tragedia y la comedia de otras formas de lo cómico, tales como la sátira. Esta dispersión en la interpretación del género cómico explicaría el hecho de que uno de los asuntos centrales de la preceptiva dramática de los Siglos de Oro fuese el debate sobre el lugar teórico y práctico de la tragicomedia, y, especialmente en el caso español, las molestas confusiones terminológicas en el uso del vocablo «comedia».

Si leemos con atención el texto de la *Poética* y dejamos a un lado los pasajes habituales que se citan sobre la comedia, descubriremos cómo ya en la concepción dramática aristotélica se contemplaban dos características esenciales de la comedia que la diferencian precisamente de la sátira, primero, y de la tragedia, después: el carácter general de sus fábulas frente al particular de los argumentos de la sátira<sup>4</sup>, afirmación que se completa con un rápido apunte del *Tractatus Coislinianus* sobre la diferencia cualitativa entre la comicidad «insinuada» de la comedia y la censura «directa» de la sátira<sup>5</sup>;

---

<sup>2</sup> «La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor» (Aristóteles, ed. Yebra, 1974: 142; 1449<sup>a</sup> 31-35).

<sup>3</sup> El pasaje central en este sentido del *De Fabula* de Evantio (Donato, 1966: 21; *De Fabula*, IV.2) es: «Inter tragoediam autem comoediam cum multa tum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur: et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur». M.<sup>a</sup> J. Vega (1997), refiriéndose concretamente a este mismo pasaje, realiza una síntesis de las ideas expuestas en él por Evantio en forma de columnas, disposición que evidencia cómo «las definiciones son simétricas y especulares, de tal modo que un género es la inversión del otro, explica el otro y se define respecto del otro» (Vega, 1997: 43): «Comedia: Hombres ordinarios / con algún peligro, pero alegre fin / sobre historias fingidas / comienza turbulentamente / y finaliza apaciguadamente; Tragedia: Personajes distinguidos / con grandes temores, tristes fines / sobre historias verdaderas / termina turbulentamente / y comienza apaciguadamente».

<sup>4</sup> «Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto, sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos. Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general (Aristóteles, ed. Yebra, 1974: 142-143; 1449<sup>a</sup> 36-1449b 9). La cursiva es mía.

<sup>5</sup> «La comedia se diferencia del insulto (la sátira) por el hecho de que el insulto censura abiertamente (de un modo directo) las cualidades negativas (malas) inherentes al ser humano, mientras que la comedia requiere (necesita) el tan repetido énfasis [o indirecta o insinuación]» (Cooper, 1922: 224-226). La traducción al español de este pasaje es mía, a partir de la edición que del texto del *Tractatus Coislinianus* hace Cooper.

y la que ahora interesa destacar, el efecto placentero que, al plegarse al deseo de los espectadores, implica la comedia frente a la tragedia (Aristóteles, ed. Yebra, 1974: 171-173; 1453<sup>a</sup> 24-39):

«[...] Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea*, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; *pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia*; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro»<sup>6</sup>.

Parece que el sentido que Aristóteles le da a ese ajuste del comediógrafo al «deseo de los espectadores» no es idéntico al que reconocía Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, cuando decía escribir comedias siguiendo «el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega, ed. Porqueras, 1972: 155). Para Aristóteles el hecho de que el poeta, al componer, se pliegue al deseo de los espectadores causa un placer característico del género cómico y ajeno a la tragedia; no se trata, por tanto, de darle al público lo que al público le gusta —propuesta de Lope—, sino más bien de darle aquello que íntimamente desea. Ésta es precisamente la cuestión que sirve de nexo entre Aristóteles y Mauron, quien también se fija en el asunto central del efecto como rasgo definidor del género cómico y además parte de la interpretación freudiana de la expresión artística como «una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte» (Freud, 1973: 1864-1865)<sup>7</sup>, según la cual la comedia se caracterizaría por el modo en que logra mitigar esos deseos, que no es otro que su puesta en escena: la comedia ofrece vivir como propia la fantasía de triunfo del querer sobre el deber, del deseo sobre la realidad, del débil sobre el poderoso, del pobre sobre el rico, del feo sobre el guapo... Y la representación del deseo en la comedia se hace del único modo posible, *in fieri*, es decir, haciéndose, mostrando su origen y desarrollo, y sólo tímidamente su consecución; porque el de-

---

<sup>6</sup> La cursiva es mía.

<sup>7</sup> «El psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo. Reconoce también en el ejercicio del arte una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte. [...] El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías; pero si estas llegan a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas. Para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos» (Freud, 1973: 1864-1865).

seo, cuando se alcanza, desaparece, de ahí que en la creación de la comedia importe más la inminencia del bien que el bien mismo<sup>8</sup>.

No hay duda que las teorías de Mauron sobre el género cómico se desarrollan en relación con el teatro, pero sus tesis parecen lo suficientemente flexibles como para ser trasladadas al análisis del cine, posibilidad implícita en su concepción de lo cómico. Así, cuando Mauron (1998:13) diferencia *lo cómico* (llama «cómico a todo el que hace reír, tanto en la vida como en las artes») del *arte cómico* (que «implica una voluntad de hacer reír»), ya reúne en el mismo grupo al género cómico teatral y al cine cómico, en tanto que artes que buscan conscientemente el efecto risible. Pero aún va más allá cuando presupone la existencia de distintos modos de arte cómico dependiendo del «conjunto de técnicas empleadas para este fin en los diversos lenguajes —plásticos, literarios o musicales» (Mauron, 1998: 14). Por tanto, desde su planteamiento, es posible señalar que igual que «cuando el arte cómico utiliza el teatro como medio de expresión, produce obras que constituyen el género cómico» (Mauron, 1998: 14), del mismo modo se podría generalizar que, cuando el arte cómico utiliza el cine como medio de expresión, produce obras que constituyen el género cómico fílmico.

Por otro lado, el criterio del que parte Mauron para definir la comedia descarta los tópicos de «la calidad de los personajes y sus intereses» o el del signo del desenlace, a los que Mauron no encuentra «del todo decisivo[s]», frente al «único que parece determinante»: «la naturaleza de las reacciones psicológicas que el autor se propone suscitar en el espectador» (Mauron, 1998: 12), criterio éste, el del efecto, de un carácter fundamentalmente pragmático y por tanto muy apropiado también para afrontar un arte, el fílmico, que tiene, como el teatro, muy presente la necesidad de conectar los dos polos de la comunicación: el del emisor, individual o plural —creador de lo cómico— y el del receptor, siempre plural —espectador que se deleita con la reacción cómica—. Por eso, del mismo modo que «la definición positiva, central en el género cómico, sería el hacer reír al espectador en las condiciones y por los medios propios del teatro» (Mauron, 1998:13), se podría señalar que la definición positiva, central en el género cómico fílmico, sería el hacer reír al espectador en las condiciones y por los medios propios del cine.

Sobra decir que tales condiciones y medios propios del cine son diferentes de los del teatro, sobre todo en lo que respecta a la decantación narrativa del primero, de ahí que los modos de los que se dispone en cada caso para hacer reír no sean exactamente los mismos, aunque tengan también muchas similitudes por el carácter plural de su recepción, por el uso simultáneo de múltiples códigos de signos y, sobre

---

<sup>8</sup> De ahí que sea rasgo característico de la comedia romántica el hecho de que, una vez lograda la unión de los amantes, apenas se satisfaga el posible interés del espectador por conocer su historia posterior, materia que en ningún caso logra la misma tensión e implicación que el proceso mismo del deseo. La comedia cinematográfica tipificará este antiguo recurso dramático bajo la conocidísima etiqueta de «happy ending», por más que no sea un rasgo exclusivo del género.

todo, por su inherente proceso de transducción, definidor de ambas situaciones comunicativas (si bien con diferencias<sup>9</sup>). Pero no me interesa tanto este nivel de ejecución, referido al cómo se pone en escena o en pantalla una determinada situación cómica, sino observar cómo la esencia del género cómico, entendida desde la psico-crítica en relación con los deseos profundos del ser humano, es común al género dramático y al cine.

La clave de interpretación de la comedia desde la óptica del deseo radica precisamente en que las reacciones que el autor se propone suscitar en el espectador para conseguir el efecto cómico son «psicológicas», y su esencia y comprensión tienen mucho que ver con lo que el ser humano desea a un nivel inconsciente. Para desentrañar la esencia del género cómico es por tanto necesario analizar su efecto, la risa, desde sus dos dimensiones, fijándose cómo en cada una de ellas el deseo ocupa un lugar central: la primera es la del emisor-creador, que para suscitar la risa debe orquestar todos los medios a su alcance para construir el deseo —es lo que a partir de ahora llamaremos la *retórica del deseo*—, y que pasa primero por la *inversión de situaciones trágicas o angustiosas*, que hacen que lo representado en la comedia sea lo deseado profundamente por el espectador, y después por el mantenimiento de ese deseo a través de la tensión entre el *principio de placer* y el *principio de realidad*, reflejados en todos los componentes de la fábula dramática (personajes y acciones, tiempo y espacios); y la segunda es la del receptor-espectador, que vive como si fuera suya la expresión de ese deseo que se representa en la ficción cómica, dando lugar a lo que Mauron denomina la *fantasía de triunfo*, que produce a su vez un sentimiento dilatado de victoria o *euforia*, reacción esencial de lo cómico (más que la risa entendida como carcajada puntual), para cuya consecución y mantenimiento debe suscitar una doble actitud en el espectador: la *identificación* con los personajes que representan el principio del placer y, al mismo tiempo, el *distanciamiento* respecto a ellos, capaz de asegurar la continuidad de la *anestesia afectiva*, tan propia para Mauron de la comedia como del juego.

Debido a las limitaciones de un trabajo de esta índole, me centraré en esta ocasión en la explicación y aplicación al caso del cine de la primera de estas dos dimensiones, la *retórica del deseo*, pues el modo fundamental que el emisor-creador tiene para suscitar la risa pasa por la construcción de ese deseo cuya representación en la comedia resulta tan placentera por tratarse de algo irrealizable en la realidad y posible en la ficción, que asegurará la implicación del público durante la obra. Para conseguir esa *retórica del deseo* que conduzca al efecto cómico esencial, que desde esta teoría no es tanto la carcajada como el sentimiento placentero de victoria sobre la realidad (*euforia*), se ha de partir en la construcción del argumento cómico de la *inversión de situaciones trágicas*, con el fin de generar el efecto contrario a la angustia (Mauron, 1998: 30-31):

---

<sup>9</sup> En este sentido, véase Llanos y Piñera, 2002.

«[...] en el paso de lo trágico a lo cómico [se reconoce] otro rasgo no menos esencial: el cambio de las situaciones angustiosas. Un cambio así se observa de modo corriente en los juegos infantiles, y también en los sueños diurnos de los niños y adultos. El débil se imagina fuerte, el pobre rico, el culpable justiciero, etc. [...] El uso de este mecanismo, perfectamente normal en la infancia, [...] despierta un sentimiento de triunfo y debe, por tanto, favorecer o reforzar ese otro triunfo pasajero que es la risa».

En principio, puede parecer un fenómeno similar al que se refiere H. Bergson cuando habla del «mundo al revés», haciendo ver que una de las fórmulas de lo cómico consiste en representar de modo inverso la realidad; pero en el caso de Mauron se da un paso más, porque no se insiste tanto en la inversión de situaciones reales, que implican en un plano consciente al espectador, como en «una inversión de la fatalidad trágica» (Mauron, 1998: 79), es decir, en la inversión de aquellos deseos frustrados en la realidad que en la ficción cómica no sólo son posibles sino que además se convierten en materia esencial; por esta razón Mauron (1998: 31-32) insiste en la necesaria naturaleza inconsciente de los mecanismos de lo cómico:

«[...] Pero tales mecanismos no pueden ser más que inconscientes. [...] No se puede esperar, pues, que el triunfo previo e infantil del personaje sea asumido por la conciencia del espectador, pero sí puede serlo por el inconsciente. Pues en cada uno de nosotros la personalidad inconsciente se mantiene infantil. [...] las angustias infantiles se convertirán en juegos para el niño y en argumentos de comedia para el adulto».

Si así fuera, ¿qué tipo de argumentos tenemos en las primeras comedias cinematográficas clásicas?<sup>10</sup> ¿Esconden sus argumentos la inversión de angustias que son asumidos por el inconsciente del público como una victoria sobre la realidad? En *Sucedió una noche*, por ejemplo, se invierte el motivo trágico de imposición por parte de una figura de poder de la persona a la que se debe amar, pues Ellie, a quien da vida Claudette Colbert, se fuga en busca de su pareja sin el consentimiento de su padre, si bien el primer deseo de la protagonista, y con ella el de los espectadores, que consistía en que la chica llegase sin ser descubierta por su padre a Nueva York para unirse con su amado, se trastoca cuando tanto ella como el público asisten al origen y desarrollo del deseo entre Ellie y el periodista Peter Warne (encarnado por Clark Gable); a partir de este momento, como se verá, la llegada a Nueva York cambiará de connotaciones.

---

<sup>10</sup> En este análisis hemos seleccionado cinco comedias que cumplieren una serie de criterios, a saber: que perteneciesen a la comedia americana de los años 1930-1940, concretamente a la *screwball comedy* —la que se generalizará como paradigma clásico del género cinematográfico comedia—, de diferentes directores, para cuidar su variedad genérica, y lo más tempranas posible dentro de la producción de cada director. Así, reuniendo todas esas características, contamos con *Sucedió una noche* [*It happened one night*, 1934], de Frank Capra, *La pícaro puritana* [*The awful Truth*, 1937], de Leo McCarey, *La fiera de mi niña* [*Bringing Up Baby*, 1938] y *Luna nueva* [*His Friday Girl*, 1940], ambas de Howard Hawks, y *Vivir para gozar* [*Holiday*, 1938], de George Cukor.



En *La pícaro puritana* el matrimonio formado por Jerry y Lucy Warriner, interpretados por Cary Grant e Irene Dune, decide divorciarse tras haber perdido la confianza el uno en el otro; lo que en un principio debiera ser una situación trágica y seria, la angustia de esperar noventa días hasta que el juez los separe legalmente, se invierte en esta comedia para mostrarnos el proceso de reinserción amorosa individual de cada uno, que en lugar de avanzar hacia la separación definitiva de la pareja logra poner de manifiesto el deseo existente todavía entre ellos, que termina convirtiendo la angustiada espera en tiempo de esperanza para recuperar el matrimonio.

En *La fiera de mi niña*, «uno de los títulos más representativos» de la *screwball comedy* pues muestra «toda una exhibición de los recursos de los que se vale el género —recital interpretativo, oposición hombre/mujer, situaciones absurdas, crítica soterrada a la autoridad, etc.—, a partir de un argumento tan simple pero disparatado» (Noriega, 2002: 144), la angustia trágica que supone la inminencia de un matrimonio basado en un deseo amoroso encorsetado en los moldes de la conveniencia y la racionalidad, representado por una prometida más preocupada por el éxito profesional de su pareja que por sus sentimientos, se invierte al tropezarse David Huxley (Cary Grant) con la alocada Susan Vance, encarnada por Katherine Hepburn, quien le enredará en una serie de situaciones que impedirán que llegue a tiempo a su boda, dando pie a que surja el deseo amoroso entre ambos.

En *Luna nueva*, también de Howard Hawks, Cary Grant interpreta a Walter, el redactor jefe de un periódico, quien ante la inminente marcha de la profesión de la que había sido su esposa, Hildy, y más aún ante el anuncio en firme de su boda con otro hombre, pone en funcionamiento toda una maquinaria para evitar que se vaya de la ciudad, cuya baza principal pasa por implicarla en el caso de un hombre condenado a muerte por un asesinato que no había cometido. El asunto de fondo de la comedia no puede ser más serio, y en cambio, debido a que se ofrece entrelazado en la trama amorosa, no figura sino como elemento necesario para que Hildy se quede. Como sucedía en *La pícaro puritana*, el tiempo que restaba para la separación definitiva se va convirtiendo poco a poco en el tiempo del que disponen los personajes para darse cuenta de que aún desean estar juntos. Al igual que en *La fiera de mi niña*, la inminencia de un matrimonio carente de verdadero deseo amoroso angustiaría al público de no ser porque se ofrece la inversión de esa situación al poner en escena la posibilidad de recuperar el auténtico deseo.

En *Vivir para gozar* se parte de una situación afín a la de *Sucedió una noche*, pues el personaje femenino, en este caso July (Doris Notan), planifica su boda a escondidas de su padre, al que tiene que convencer *a posteriori* de la bondad de su prometido. Se invierte así, de nuevo, la habitual imposición paterna en temas amorosos sobre las hijas, más propia de los argumentos trágicos, por la libre ejecución de los personajes femeninos que burlan el poder de sus padres. Pero, junto a esta inversión, se produce otra que es central en la comedia: la familia de July y ella misma intentarán convencer a Johnny Case (Cary Grant), de que siente la cabeza trabajando en los negocios del padre, aunque eso suponga abandonar sus valores y pro-

yectos de vida, algo que permite ver a Johnny y a los espectadores que, mientras que July lo desea porque le encaja a la perfección en su plan de vida perfecta, Linda, la hermana de ésta, encarnada por Katherine Hepburn, de ideas muy similares a las de Johnny, lo quiere sin que el deseo sea un medio para otro fin. Como ocurriera en *Sucedió una noche*, el público pasa de desear que el padre acepte el matrimonio de July con Johnny a desear que Johnny elija el amor verdadero encarnado por Linda, y no la comodidad social.

Como se observa, las formulaciones pueden ser variadas: el débil y pobre vence al poderoso y millonario —Johnny Case no cede ante las presiones del padre de July, en *Vivir para gozar*, o el periodista en paro Peter Warne consigue desbancar al famoso piloto con el que se había casado Ellie Andrews, en *Sucedió una noche*—; la hija vence al poder paterno —como sucede en la huida de Ellie y en la trama por adelantado de July—; el extravagante o la alocada triunfan sobre las normas sociales —como veíamos que sucedía con el propio Johnny Case y sobre todo con Susan Vance, en *La fiera de mi niña*, que logra convertirse en la elegida por David Huxley a pesar de no saber nada de paleontología e incluso suponiendo el retraso de su trabajo con la pérdida del hueso intercostal, primero, y con la fatal caída del brontosaurio, de la escena final—; el amor verdadero, aunque menos conveniente, vence a los múltiples representantes perfectos de un amor de diseño, objetos de ridículo en las comedias —como se observa en *La pícaro puritana* en el gracioso y desigual duelo entre Jerry Warriner y el pretendiente de su esposa, Daniel (Ralph Bellamy), un hombre de campo que se había hecho rico gracias al petróleo, y luego el simpático envite final de Lucy Warriner con la prometida de su marido, la aristócrata Bárbara Vance (Molly Lamont), o, con muchos paralelismos, en *Luna nueva*, donde asistimos a la educada saña con la que Walter arremete contra Bruce, prometido de su ex-esposa Hildy, también hombre de campo de buena posición, que supone estabilidad y tranquilidad para Hildy pero que la aleja de la vibrante vida del periodismo y de los riesgos del amor verdadero de Walter—. En definitiva, en todos los supuestos el querer vence al deber, el deseo a la realidad, y en general, las inversiones de las que se valen estas comedias muestran más que «una defensa del débil frente a las estructuras» (Noriega, 2002: 143), la victoria de los personajes que desde la lógica de la realidad se antojan rebeldes o extravagantes, porque se dejan llevar por la libre doctrina del querer, sobre los que comulgan con las normas sociales que siempre se rigen por el deber.

Pero para lograr este efecto de la fantasía de triunfo, que decíamos propio de la comedia según la interpretación psicocrítica, tan importante como el planteamiento de las inversiones, en las que surge ya el motivo con el que se van a identificar los espectadores por elegir como argumento la formulación explícita de un deseo profundo, lo es el mantenimiento de ese deseo en la obra, que se consigue construyendo y dilatando a lo largo de la misma la dialéctica entre el *principio de placer*, representado por los enamorados y sus acciones y por el espacio y tiempo que ocupan, y el *principio de realidad*, representado por los personajes que detentan el poder,

normalmente padres, hermanos o prometidos, y el espacio y tiempo que ellos habitan. Desde esta tensión explica Mauron (1998: 71) la esencia misma del género cómico:

«Bajo la apariencia de una intriga, en la que la mezcla de sentidos y no sentidos es atribuida a las circunstancias (lo que suprime o disminuye la culpabilidad) el principio del placer, encarnado en los enamorados, afirma su derecho a burlar el principio de realidad. Pues éste es el que está representado por el viejo. [...] Nuestra reflexión, en todo caso, confirma el deseo de una revancha sobre la realidad. La comedia llega a esto. Todo pasa como si la fantasía nos ofreciese una revancha espiritual de todos los contratiempos que la realidad nos hace sufrir, desde nuestros primeros pasos en la educación hasta nuestras inquietudes actuales.»

La construcción de la comedia, y en definitiva su retórica del deseo, se define, por tanto, por esa continua tensión entre el principio de placer y el principio de realidad, entre el deseo y el deber. La representación de estos dos polos suele afectar a los personajes y sus acciones, y, de un modo muy especial, al cronotopo, concretamente en la construcción y significación de los espacios<sup>11</sup>. En este sentido, podemos generalizar que normalmente la acción en las comedias avanza hacia la unión de los que se desean, que deben superar una serie de obstáculos que implican burlar un poder, el representado por los personajes que ostentan el principio de realidad; y paralelamente la acción evoluciona a medida que se avanza de un espacio de la realidad a uno del placer, convirtiéndose la categoría espacial en un elemento fundamental en la construcción del género. En las comedias españolas del Siglo de Oro, por ejemplo, una de las constantes argumentales era que las damas fuesen vigiladas por sus padres o hermanos, para lo cual solían encerrarlas en sus aposentos, acción que lejos de mitigar sus deseos, los encendía aún más (como explica Marcela en un parlamento de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón<sup>12</sup>), y avivaban

---

<sup>11</sup> No es de extrañar, por tanto, que Mauron explique el paso de la Comedia Antigua a la Comedia Nueva aludiendo justamente a la representación que en ellas se hacía de los espacios del placer y de la realidad (Mauron, 1998: 72-73): «Para Aristófanes, y para toda la Comedia Antigua, la realidad agobiante tiene aspectos políticos: guerras, denuncias, procesos, etc. Es exterior al hogar, mientras que los placeres son domésticos [...]. La comedia media, por su predilección por las escenas de banquetes, donde los parásitos y cocineros bromeaban, parece que aún hace reinar en la casa el principio de libertad y de placer. Pero después de que, en una Atenas vencida, la clase media se retira de la política en provecho de los intereses económicos individuales, los polos se invierten. El principio de realidad reina en el hogar. El mercado está fuera. La comedia hace del mundo exterior un lugar de aventuras, de cambios a menudo deshonestos, de encuentros amorosos».

<sup>12</sup> «[...] Este hospedaje, en efeto, / fue con tan vana advertencia, / que para traerle a casa, / la primer cosa que ordena / fue, que retirada yo / a un cuarto pequeño della, / les deje a los dos el mío, / y que tal recato tenga, / que escondida siempre dél, / ni alcance, sepa, ni entienda / que vivo en casa; [...] / y fue aquesto de manera, / que retirada a este cuarto / que te he dicho, aun una puerta, / que sale al cuarto de Félix, / —porque nunca presumiera / que había más casa— la hizo / cubrir con una antepuerta, / y por ella a aderezarle / solo Silvia sale y entra. / [...] y vamos a mí, que viendo / la prevención con que intenta / mi hermano ocultarme, hice / de la prevención ofensa; / [...] Este recato, en efeto, / en Félix, mi hermano, esta / curiosidad, Laura, en mí, / o este destino en mi estrella, / despertaron un deseo / de

su ingenio para buscar fórmulas que les permitiesen salir de ese espacio de la realidad a uno del placer en el que encontrarse con el enamorado, función que solía cumplir la casa de una prima, el jardín o el balcón, e incluso los espacios intermedios como la conocida alacena de *La dama duende* o la mina de *El galán fantasma*, ambas de Calderón.

Un ejemplo claro en el cine de esta retórica del deseo se observa en *Sucedió una noche*. La comedia se inicia en un barco donde el padre ha encerrado a la hija para alejarla de su marido, no consentido por él, mientras se gesta el proceso de anulación matrimonial que el mismo padre había solicitado. Aislamiento en alta mar, por tanto, de la dama respecto a su amado, que ella conseguirá burlar al escapar del barco. Sale, así, del espacio de la realidad, ocupado por el padre, personaje que representará esta esfera, en busca del espacio del placer, el que ocupa su esposo, que en este caso es Nueva York (segunda escena). El resto de la película se centra en el viaje de Ellie hacia dicha ciudad, lugar al que, como ella dice, tiene que llegar cuanto antes. En este trayecto conocerá al periodista en paro Peter Warne, que la ayudará en diversas ocasiones, y con el que pactará darle la exclusiva de su historia si logra llevarla a Nueva York.

Pero con este nuevo personaje irán cambiando los deseos de la protagonista, y antes quizá los del público, que ve en el periodista un amor más verdadero que el que pudiera ofrecer el ridiculizado piloto; por esta razón, Nueva York, ciudad que representaba el espacio del placer y punto *ad quem* de la protagonista, se irá trastocando poco a poco en espacio de la realidad, donde espera un marido al que Ellie ya no desea, mientras se constituye como espacio del placer aquel que ocupen conjuntamente Ellie y Peter.

El tiempo también es otra de las coordenadas fundamentales en la construcción del deseo de esta comedia, y en general en todas ellas: la premura con la que se debía realizar el viaje, obsesión de los personajes durante todo el recorrido, se va relajando a medida que se asiste al proceso de enamoramiento de los dos personajes y a medida que cambian los significados espaciales, llegando incluso a olvidarse al final de la comedia, donde la medida del tiempo es totalmente subjetiva al importar ya no lo que falta para llegar a Nueva York sino lo que queda para estar juntos. Por esta razón, los contratiempos del viaje pasan de ser problemas a ser «regalos» para que Ellie y Peter se puedan conocer mejor e incluso puedan compartir el mismo espacio: primero pierde un autobús y tiene que esperar otro, en el que termina sentándose con Peter; luego, debido a un puente cortado que impide continuar el trayecto, tienen que compartir habitación en un camping, con unas mantas que separan los espacios ínti-

---

saber, si el huésped era, / como gallardo, entendido, / cosa que quizá no hiciera / a no habérmelo vedado; / [...] Y para poder mejor / hablarle, sin que supiera / quien era la que le hablaba, / fui una mañana a esas huertas, / paso de Aranjuez, [...] / me importa hablar a Lisardo, / para cuyo efeto queda / Silvia ya con un papel, / en que le digo que venga / a verme a esta casa, donde / yo he de estar...» (Calderón, 1999: 112-113).

mos de cada personaje; cuando al día siguiente siguen el viaje, el autobús se sale de la carretera, por lo que continúan solos y a pie, y duermen a la intemperie en dos improvisadas camas de paja; al día siguiente hacen autostop y son recogidos por un hombre que intenta robarles el equipaje, al que Peter detiene y despoja de su vehículo, en el que continúan su trayecto solos y ahora ya en un espacio propio; y el cambio temporal y espacial final se da cuando, a tres horas de Nueva York, Ellie lee en la prensa que su padre y el piloto se han reconciliado para que vuelva a casa, con lo que sus problemas estaban resueltos —no habría ya enfrentamiento entre el espacio y personajes del placer y el espacio o personajes de la realidad—, y prefiere, no obstante, hacer noche en una pensión de carretera. En este punto está claro que el conflicto de espacios y personajes ha cambiado radicalmente: ahora Nueva York es el espacio de la realidad en el que esperan las dos figuras que representan la obligación y el deber, y el espacio del placer está al lado de Peter, en esa pensión. Por eso es en este momento, justo cuando Ellie se da cuenta de lo que siente, en el que traspasa las mantas que separan su cama de la de Peter, endebles barreras del deseo entre ambos personajes que sólo caerán definitivamente al final de la comedia.

Podemos concluir, por tanto, que también en la comedia cinematográfica es necesaria una retórica del deseo, en la que se invierte «la fatalidad trágica» propia de la tragedia y «se hace fatalidad de felicidad», se hace inminente el bien y no el mal, para lo cual el principio del placer debe convertirse en «la gran ley del género cómico» (Mauron, 1998: 79), algo que no parece estar tan distante de aquel «plegarse a los deseos de los espectadores» que ya Aristóteles intuía para el caso del teatro, sin poder imaginar siquiera que el cinematógrafo daría nueva luz a esta vieja lógica de la comedia.

## Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, Madrid, Gredos, ed., de V. García Yebra.
- BERGSON, Henri (s. f.), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* [1900], Valencia, Prometeo.
- BOBES NAVES, María del Carmen (trad.) (1998), *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco/Libros.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999), *Casa con dos puertas, mala es de guardar* [1629], Madrid, Ediciones Libertarias. Edición de J. Romera Castillo.
- COOPER, Lane (1922), *An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the «Tractatus Coislinianus»*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- DONATO, Elio (1966), *Aeli Donati Commentum Terenti*, vol. 1 [1962], Stuttgartiae, B. G. Teubneri. Recensuit Paulus Wessner.
- FREUD, Sigmund (1973), «Múltiple interés del psicoanálisis» [1913], *Obras Completas*, t. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 875-888.

- LLANOS LÓPEZ, Rosana y PIÑERA TARQUE, Ismael (2002), «Transducción dramática y transducción fílmica», J. Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión* [Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001], Madrid, Visor, pp. 381-397.
- MAURON, Charles (1964), *Psychocritique du genre comique*, París, J. Corti.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto (1972), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco* [1965], Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, alianza Editorial.
- VEGA RAMOS, María José (1997), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello* [1987], Cáceres, S. P. Universidad de Extremadura.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de (1971), *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], Madrid, CSIC, ed., de J. de José Prades.