

**ROSANA LLANOS LÓPEZ. *TEORÍA PSICOCRÍTICA
DE LA COMEDIA: LA COMEDIA ESPAÑOLA EN EL SIGLO DE ORO.*
KASSEL: REICHENBERGER, 2005.**

Las investigaciones literarias sobre género así como de la teoría de la recepción han tenido un gran desarrollo en los últimos años. Un aspecto que ha merecido la puntual atención de los especialistas en este campo es el de la aplicación de otras áreas del conocimiento al estudio de la literatura. Tal es la línea de investigación que Rosana Llanos López sistematiza, renueva y aplica, basándose en el ensayo de Charles Mauron —*Psicocritique du genre comique*— de 1964, apoyado del estudio de Isabel Paraíso —*Literatura y psicología*— de 1995.

Teoría psicocrítica de la comedia: La comedia española en el Siglo de Oro de Rosana Llanos López se presenta como una completa revisión de las opiniones que, desde la antigüedad clásica, ha suscitado la definición del género cómico por sus cualidades estéticas: desde la tendencia descriptiva de las tres unidades básicas y los elementos que las componen, hasta el sentido último que se manifiesta en el lector/espectador por medio de la catarsis cómica.

El estudio constituido de nueve capítulos —con sus respectivos subíndices— se reduce a tres aspectos que son la clave para la aplicación de la propuesta psicoanalítica mauroniana al análisis literario. En un primer momento la revisión de los factores psicoanalíticos relacionados con las prácticas teórica y crítica en la literatura sirven a la autora para justificar la aplicación del psicoanálisis avocado a la comprensión del desarrollo literario que, según Freud, es un modo “de descarga y de comprensión de ciertos deseos negados que la realidad exterior no logra

Signos Literarios

satisfacer" ("Totem y Tabú" 23);¹ en segunda instancia, se recurre a la distinción de la *comedia cómica* de otros subgéneros a partir de la noción de *efecto*. Por último, Llanos López hace hincapié en las formas de representación del humor a través del proceso de construcción del mismo, dentro de lo que destaca la elaboración de una *fantasía de triunfo* sobre las convenciones socioculturales en las que se involucran las diferentes obras en cualquier periodo histórico.

Sin reparar demasiado en el análisis del autor de comedias —al que se prestaría por ser una teoría de bases psicoanalíticas—, pero tampoco haciéndolo de lado, las claras aseveraciones de la autora unifican el texto al contexto, siempre bajo una línea de análisis que permite observar profundamente los rasgos de literariedad que porta una obra de cualquier género. Así, el lector/espectador se involucra o desentiende de la experiencia literaria gracias al mecanismo del *ingenium* y *ars*, utilizado de manera inconsciente por el dramaturgo.

En este sentido, la verosimilitud —o realidad que manifiesta una fábula— es parte de un mecanismo que condensa términos del psicoanálisis y de la teoría literaria, elaborados por Isabel Paraíso, y que contribuyen al planteamiento teórico y pragmático de esta propuesta, la cual parte de ambas disciplinas.²

En consecuencia, el pacto de ficción permite la multiplicidad de significados porque en ningún momento se revelan directamente las fantasías personales del autor, pero sí bajo coerción del contexto en el que se producen y con rasgos estéticos únicos. Baste mencionar que en repetidas ocasiones durante el análisis entre el triunfo del *principio del*

¹ Sigmund Freud. "Totem y Tabú." *Obras completas*, II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984. 419-508.

² Algunas de las asociaciones de los conceptos pertenecientes a la representación teatral son: *dramatización-mimesis* directa, *sobredeterminación-polisemia*, *desplazamiento-polisemia* e *inversión-prolepsis* (39-41).

placer y el *principio de realidad* —el cual se impone sobre el primero— una de las conclusiones anunciadas desde muy temprano en el trabajo es el constante descontento que subyace en la construcción del enredo en la comedia áurea, puesto que se parte de la consideración del goce estético acompañado por la liberación de impulsos reprimidos, lo que se denomina *función compensatoria* (43).

Las ideas de Mauron proponen un método de análisis basado en una doble dimensión: “pragmática, que atiende al efecto en el espectador, y la artística que lo hace en el proceso de creación” (9). Esta última, que también ilustra como una vía de comentario para el debate de los límites genéricos, continua dando forma a la definición de lo cómico, siempre que se consideren los presupuestos freudianos relacionados con *el humor, lo cómico y el chiste* en función de un sistema determinado por la distancia que toma el sujeto emisor del chiste y el receptor del objeto de escarnio (55).

Me centraré, entonces, en los factores en los que reposa la propuesta de análisis psicocrítico para la distinción de la comedia de otros géneros dramáticos. El estado de la cuestión en este aspecto es breve, pero puntualmente detallado por la autora, quien subraya la continuidad que ha tenido el asunto de lo cómico —Remo Bodei, Francesco Orlando, Jean Bellemin-Nöel, Isabel Paraíso, Ernst Kris, Norman Norwood Holland y Charles Mauron—, por lo que no quedan cabos sueltos en la propuesta teórica en cuestión, siendo otro de los aspectos más importantes que “pretende explicar y comprender las obras literarias analizando elementos que se repiten de manera constante” y que además “lograron pasar desapercibidos ante la mirada crítica literaria anterior, e interpretando precisamente las razones que justifican y explican su aparición” (61).

En esencia, lo prometedor de esta propuesta teórica es que permite la intervención de otros modelos de análisis que refuerzan la superposición, el rastreo, la interpretación y la comprobación (75-76, 87) de resultados de otras obras estudiadas por asociación de tópicos repetitivos, en cualquiera de las categorías de análisis de un texto dramático y espectacular.

Signos Literarios

En el caso de la comedia, la *dimensión artística y pragmática* son el punto del que parten los dos tipos de humor que provocan la *catarsis cómica* o “expresión última de la risa” (104). El anterior paradigma de comicidad alta y baja, buena y mala —entendido así desde la perspectiva social— toma una forma más definida, en tanto que el análisis considera la naturaleza de lo risible como condición indispensable para la distinción del género cómico, partiendo desde sus rasgos esenciales y no descriptivos, como en su momento apuntaron Bances Candamo, Lope de Vega, Charles Aubrun, Pinciano, Cascales, Vitse y María Grazia Profetti, desde otra perspectiva.

No extraña entonces que el subgénero elegido por López Llanos para definir el proceso de creación y recepción de lo cómico sea el más exitoso debido a “estructuras, esquemas y características comunes en comedias posiblemente muy distintas en cuestiones anecdóticas, pero semejantes en los criterios [...] esenciales y descriptoras de su naturaleza” (136).

A este criterio diferenciador que propone, se aviene el valor que adquiere la *risa* en oposición a la *angustia trágica*. Si bien, la *comedia cómica* comparte con otros subgéneros elementos escénicos, la construcción de un enredo y la tipificación de los personajes son aspectos que resultan determinantes en la creación del efecto, el cual es el opuesto al que suscita la tragedia o tragicomedia.

En consecuencia, se trata de subrayar el proceso por el que el efecto perdura en la comedia, independientemente del final de ésta. Así, la *tragedia di lieto fine*, la comedia de santos y el entremés, portan una serie de recursos que en la *comedia cómica* que se diferencian en lo profundo por el surgimiento y permanencia de situaciones risibles que provocan la liberación de angustias a través de una fantasía de triunfo.

Conviene subrayar que para comprender las cualidades profundas de la comicidad a partir de su *efecto*, el establecimiento del parangón entre la *comedia cómica* y el entremés contribuyen a puntualizar al *humor inofensivo* del *humor tendencioso* que, desde la focalización psicoanalítica, comparten la noción de “correlato artístico dramático del ‘juego’ en oposición al ‘sueño’” (193). Según explica López Llanos, la *risa* opuesta al *llanto* y la *euforia* opuesta a la *angustia trágica*, son el resultado de chistes puntuales o de la “dimensión dilatada de lo cómico” (193), que permite

el pleno desarrollo de ambos tipos de humor. Tanto el humor tendencioso como el inofensivo son supeditados plenamente al desarrollo del *enredo*, en el caso de la comedia, y sustituido por la *burla* en el caso del género breve.

Para este último aspecto, el interesado en la *Teoría psicocrítica de la comedia* encontrará que el sujeto emisor juega un papel fundamental frente al objeto, mismo del que se separa el receptor porque se mantiene a cierta distancia afectiva frente a la incoherencia lógica de la realidad que se representa. En cierto sentido, esto determina el éxito del *proceso de inversión* que se tiende sobre emociones y pasiones. En la comedia se producen “cambios triunfales en las situaciones típicas de angustia” (209) no relacionadas con la realidad sino con los elementos propios de la ficción que forman parte de la trama y dinamizan el *enredo*. Ya sea que la *fantasía de triunfo* se presente como *burla*, mera fantasía o ridiculización de la figura de autoridad, la función en cuestión no se produce mediante la comparación con los modelos de realidad, aunque sí está relacionada con reacciones psicológicas —o *catarsis* cómica— que se presentan en el lector/espectador.

Este proceso de *inversión* —cuya naturaleza es distinta al acontecido en la tragedia— representa un encuentro con los hilos de la comicidad a un nivel esencial, ya que en un nivel más complejo, el humor —en cualquiera de las dos vertientes propuestas— configura la base estética de un género en el que el *enredo* se manifiesta en la dicotomía que proponen las relaciones paradigmáticas de las acciones, el tiempo y los personajes, en una situación espacial definida.

Tal es el modelo de ejemplificación del que parte López Llanos para explicar el enfrentamiento entre *el principio del placer* y *el principio de realidad*. En esta última parte del estudio, las tres comedias de Calderón elegidas —*La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *El galán fantasma*— cumplen puntualmente con los elementos de superposición de situaciones y funciones dramáticas, en las que el espacio se relaciona con el sentimiento o emociones que subyacen en la construcción dramática del *efecto* cómico en la temática amorosa de las comedias.

En conclusión, el análisis detallado de la situación espacial —dentro del que se considera un espacio de transición— (242-243) contribuye a

Signos Literarios

una mejor y más amplia comprensión del fenómeno cómico teatral áureo a nivel dramático y espectacular. De este modo, *Teoría psicocrítica de la comedia* es una base de análisis integral y objetivo, cuya finalidad es proporcionar a la nueva crítica una herramienta de estudio con elementos intermediarios entre la obra y el lector/espectador, mismos que permiten una comprensión más profunda del *corpus* áureo.

Por último —pero no menos importante— el estudio de Rosana López Llanos es un excelente estado de la cuestión de los aspectos más sobresalientes que ha discutido la crítica del teatro de los siglos XVI y XVII hasta hace poco tiempo. Se puede observar un matiz sugerente gracias a este libro al contemplar tanto a lectores especializados en psicoanálisis como a aquellos interesados en su aplicación en la literatura, al nivel de la creación y la recepción. Así, detractores y adeptos encuentran en sus páginas un material crítico y teórico-literario que ofrece resultados novedosos.

Emanuel Alejandro Aguilar Villagrán*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © Emanuel Alejandro Aguilar Villagrán, México, D. F., julio–diciembre, 2010.

* agviemanuel@gmail.com