

COMEDIA ROMANA Y FICCIÓN TELEVISIVA: PLAUTO Y LA *SITCOM*¹

Roman Comedy and TV Fiction: Plautus and Sitcom

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS^a

LUIS UNCETA GÓMEZ^b

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este trabajo ofrece un análisis comparativo de las características propias de la comedia *palliata* de Plauto (comediógrafo romano del siglo II a.C.) y de los elementos definitorios de la *sitcom*, género televisivo de gran aceptación popular. A través de este planteamiento, los autores pretenden poner de manifiesto la existencia de una tradición cómica que, de forma continua, ha ido transmitiendo una serie de rasgos sin conciencia de su origen remoto. Desde esta perspectiva, la *sitcom* permite explicar con un enfoque contemporáneo el rotundo éxito que en su momento gozó la comedia plautina y, a la inversa, ciertos patrones compositivos del teatro antiguo dan la pauta para entender la gran influencia del fenómeno televisivo que supone la *sitcom*.

Palabras clave: Plauto, comedia *palliata*, cultura popular, *sitcom*, recepción, cultura clásica.

ABSTRACT

This paper offers a comparative analysis of the features of *fabula togata* by Plautus, a Roman writer of comedies of the 2nd century, and the defining characteristics of the successful TV genre, the sitcom. Using this approach, the authors aim to demonstrate the existence of a continuous tradition through which several comical features have been transmitted, without consciousness of their distant origin. Thus, the sitcom offers us an explanation, from a contemporary point of view, for the resounding success of the Plautinian comedy. Conversely, several composite elements of ancient theatre provide us with the key to understanding the reasons behind the great influence of the sitcom as a TV phenomenon.

Keywords: Plautus, *palliata*, popular culture, sitcom, reception, classical culture.

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «La comedia y la tragedia romanas. Estudio y tradición» (FFI2008-01611/FILO), subvencionado por el MICINN. Una versión previa fue presentada al V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, celebrado en Alcañiz (Teruel) del 18 al 22 de octubre de 2010. Agradecemos a Jamie Zvirzdin los comentarios y correcciones que nos hizo llegar y que sin duda han mejorado la versión final.

[a] ROSARIO LÓPEZ GREGORIS es profesora titular de Filología Latina de la Universidad Autónoma de Madrid. Autora de varios libros y traducciones dedicados a la comedia plautina como *El amor en la comedia latina* (Ediciones Clásicas, 2002) o *El ladino cartaginés* (Cátedra, 2010), es además coeditora (junto a L. Unceta) del libro *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad* (Lilith, 2011). Es responsable del proyecto de investigación *La comedia y la tragedia romanas* y participa habitualmente en congresos de literatura latina, tradición clásica y semántica latina

[b] LUIS UNCETA GÓMEZ, profesor de Filología latina en la Universidad Autónoma de Madrid, dedica parte de su tarea investigadora al análisis de la pervivencia de la tradición clásica en distintos medios y formatos de la cultura popular y de masas. Ha publicado estudios sobre el cómic, la ciencia ficción, la narrativa fantástica o el cine, ámbito este último sobre el que ha editado (junto a C. González) la obra colectiva *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica* (UAM, 2007). Asimismo, se ocupa del lenguaje de la comedia latina y, en la actualidad, prepara la traducción de cinco comedias de Plauto.

Introducción

La propuesta que encontrará el lector en estas páginas constituye un análisis comparativo entre dos realidades aparentemente distantes e inconexas. Y ello porque lo que se pretende es poner en contacto dos manifestaciones culturales alejadas en el tiempo y el espacio, pero que comparten intereses y modos de realización: la comedia romana de Plauto y la *sitcom*. Es muy posible incluso que entre ellas medie una relación genética, ya que ningún fenómeno cultural originario de Occidente surge de la nada, sino que responde a la continua refacción y maduración de una tradición milenaria, pacientemente transmitida a través de distintos géneros y modos. La *sitcom* es un fenómeno típicamente estadounidense —y ahora occidental— alguno de cuyos elementos constituyentes podría, pues, rastrearse, si ese fuera el interés, en muchas de las manifestaciones convergentes que la han precedido: la comedia antigua de Aristófanes y la comedia burguesa ateniense, la comedia romana, las manifestaciones teatrales del Medievo, el teatro renacentista y del Siglo de Oro, la *commedia dell'arte* y la comedia sentimental, hasta llegar al melodrama, el vodevil, las radionovelas o las comedias de enredo² y comedias románticas cinematográficas.

Esta dilatada línea continua, que precisamente justifica la presencia de determinados elementos de la literatura antigua en manifestaciones contemporáneas, difumina al mismo tiempo el reconocimiento de la procedencia remota de esos elementos en las manifestaciones más recientes³. Con todo, las coincidencias que se intentará poner de manifiesto son prueba evidente de la existencia de esa serie de eslabones, en una cadena ininterrumpida que arranca con la comedia antigua y llega hasta la ficción televisiva de hoy en día.

Esta sutil relación entre comedia antigua romana y *sitcom* ha generado un interés creciente y una línea de trabajo factible, en la que se inserta voluntariamente esta contribución. La conexión entre ambos fenómenos ya fue observada, hasta donde sabemos, por Pedro L. Cano en su *De Aristóteles a Woody Allen*⁴ y por Ramón Irigoyen en la reseña periodística «Plauto viene en auto»⁵, que dieron pie a que otros estudiosos reparasen en la compleja relación de retroalimentación que han establecido las *sitcoms* con las comedias romanas⁶, ofrecieran un análisis de la originalidad en el mundo antiguo como factor de éxito en Plauto⁷, o estudiaran las conexiones entre las relaciones amorosas presentes en la comedia plautina y los amores de las series televisivas⁸. Es evidente que el interés está en el aire.

Plauto o las claves del éxito

Antes que nada, hay que recordar que Plauto, comediógrafo latino que desarrolló su labor literaria en la primera parte del siglo II a.C., fue un autor aclamado por sus contemporáneos y su nombre era garantía de éxito. Después de su

[2] El influjo de Plauto en la comedia de enredo de Billy Wilder ha recibido pormenorizado análisis en Francisco J. Tovar Paz, *En bandeja de Plauto: un ensayo sobre Billy Wilder* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003).

[3] Esta propuesta sería, sin duda, más ortodoxa, si nos dedicáramos a rastrear elementos clásicos en productos audiovisuales de tema grecorromano, en la línea de Solomon (2002) o, más recientemente, Lillo (2010) entre otros muchos, pues se trata de una línea de investigación que ha proliferado en los últimos tiempos. Material televisivo en formato seriado no nos faltaría: series cómicas, como *Up Pompey!* (BBC: 1970), basada en las comedias de Plauto y en *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, Richard Lester, 1966), o dramáticas, como *Roma* (HBO: 2005-2007), *Hispania* (Bambú Producciones: 2010), en la estela de la anterior, pero de ambientación nacional, o *Spartacus. Sangre y arena* (Starz: 2010).

[4] Pedro L. Cano, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Madrid, Gedisa, 1999), pp. 61-85.

[5] Ramón Irigoyen, «Plauto viene en auto» (*ABC*, 23 de octubre de 2004). Y previamente apuntada por William Grange, «Tweaked Roman» in *The Menaechmus Twins by Plautus* (*On-stage Studies*, n.º 17, 1994), pp. 62-70. De manera semejante, algo antes F. Dupont (1991) había puesto de manifiesto la relación entre el culebrón *Dallas* y la epopeya homérica en Florence Dupont, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome Antique* (Paris, Les Belles Lettres, 1985).

[6] Rosario López Gregoris, «Plautus & Friends. Utopia, Laughs and Entertainment: Main Features of both the *Sitcom* and Ancient Theatre» (Bruselas, Atomium Culture, 2011) <<http://atomiumculture.eu/>> [22-11-2010].

[7] Rosario López Gregoris, «Plauto y la originalidad» (*Mi-nerva* 19, 2006), pp. 111-130.

[8] A las que Ana María Martín ha dedicado la ponencia «Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas», presentada en las Jornadas Internacionales de Teatro Romano: «La expresión de los sentimientos y el pensamiento», celebradas en la Universidad Autónoma de Madrid del 23 al 25 de septiembre de 2010.

[9] A decir verdad, la lectura como fenómeno masivo nunca existió en Roma. Véase Emmanuelle Valette Gagnac, *La lecture à Rome* (Paris, Éditions Belin, 1997), p. 17; Plauto refleja en sus comedias el momento de fricción entre la cultura oral y la escrita, con el uso en escena de las cartas, que podían ser robadas, manipuladas, inventadas... Leonor Pérez Gómez, «Literacy en Plauto: *Discere et docere* o la escritura como *ludus*» (*Florentia Iliberritana*, nº 18, 2007), pp. 333-362.

muerte, y durante varias generaciones más, las obras plautinas, y también las de Terencio, autor de mediados del siglo II a.C., fueron repuestas con igual fortuna para un público no contemporáneo. Incluso durante los primeros trescientos años de nuestra era, Plauto fue siempre considerado un autor digno de estudio y admiración, si bien esta consideración cambió radicalmente durante el Medievo. Si insistimos aquí en el valor intrínseco del éxito en la producción plautina es porque es el primer autor y casi el único en toda la literatura romana que gozó de él, al igual que ahora lo disfrutaban algunos guionistas de las series televisivas, porque fue un producto cuya popularidad y alcance son equiparables a los de las actuales series de televisión.

La clave del éxito plautino estriba en la conjunción de varios factores que analizaremos a continuación y el lema que guiaba su talento se puede resumir en un principio que resulta cercano a los parámetros actuales: el autor ha de estar atento a las demandas de su público, principio semejante en importancia a la que se concede a la todopoderosa audiencia en la época actual.

Plauto fue un maestro de la fusión de tradiciones, además de un gran profesional; esto quiere decir que aplicó con rigor el método, vigente y preceptivo en su época, de la *imitación* de los modelos teatrales griegos, es decir, asumió los modelos de la comedia griega llamada *Néa*, anecdótica y burguesa, que constituían a todas luces garantía de calidad para los romanos de aquella época (aún anclados en el analfabetismo, la oralidad y la cultura rústica⁹): estaban perfectamente contruidos siguiendo la preceptiva aristotélica, eran armoniosos estructuralmente hablando, esto es, sin personajes desequilibrantes, y habían pasado por la escena con éxito ante un público culto: el mundano y griego del s. III a.C.



Mosaico que representa la obra *Los Gemelos* (*Menaechmi*, Plauto, ca. 200 a. C.).

Pero Plauto comprendió pronto que ese tipo de teatro, aunque era muy aprovechable, no estaba destinado a su público mayoritario y por ello procedió a la *asimilación* de las técnicas teatrales autóctonas latinas, técnicas que su público sí reconocería en escena: la improvisación, la oralidad, la ausencia de cuarta pared, la fuerza expresiva mímica, los personajes estereotipados y caricaturizados de la farsa *atellana*¹⁰, la música, el baile y la variedad rítmica. Y consiguió la fusión de estos elementos tan variados con el ejercicio de la *profesionalidad* teatral: el ensayo constante del texto. Plauto era consciente de la novedad y se lo fue diciendo a su público en algunas de sus comedias.

Hubo normas a las que Plauto debió someterse para conseguir triunfar: la falta de referencias políticas e históricas explícitas¹¹ es una de ellas, lo que de resultas ha garantizado la atemporalidad de sus creaciones frente a la comedia griega antigua de Aristófanes, lastrada por la excesiva carga de referencialidad externa. No es que Plauto fuera indiferente a los problemas o a las políticas que le tocó vivir, pero la censura establecida por la clase patricia no dejaba opción¹². Por tanto, en esto estriba otro factor de modernidad: no se usa la comedia como vehículo de crítica social, sino de divertimento, de *otium* para un público abigarrado y poco disciplinado, como era el público romano del s. II a.C., tan heterogéneo como puede serlo el telespectador de hoy¹³.

Con los principios compositivos ya citados, Plauto encontró la fórmula del éxito que continúa vigente: un teatro de tipos cerrado, representativo de la sociedad, con buenos y malos según el caso, un lenguaje vivo con chistes autorreferenciales (es decir, con alusiones a la trama, a la situación o a los defectos de los personajes tipos), y situaciones cómicas banales, cuya resolución debe ocurrir siempre en cada obra o capítulo y además ser feliz, es decir, intrascendente, por muy disparatada que haya sido la peripecia argumental. Este formato de comedia romana recibe el nombre de *palliata*, género caracterizado, además, por el uso de modelos griegos de la comedia *Néa*, lo que se manifiesta en la ambientación y el vestuario (el *pallium* es, para los romanos, la vestimenta definitoria de la cultura griega).

Conviene analizar con algo más de detalle los rasgos específicos que se acaban de citar. El teatro de *personajes estereotipados* y caricaturizados permite que las obras, que se representaban una única vez, fueran concebidas en serie¹⁴, gracias al empleo permanente de una serie de tipos que representan las mismas cualidades universales: el carácter avaro, el lujurioso, el codicioso, el estúpido, el ingenuo, el bonachón, el osado, etc. Tipos que representan realidades cercanas al público, que se encarnan en personajes diferentes, con nombres diferentes, pero que se resumen en una conducta bien definida y predecible. Además de tratarse de un teatro de tipos cerrado, Plauto maneja con igual maestría los roles, que implican las formas de relación que se establecen entre los personajes y los dispone en series, amigas o enfrentadas, por lo general dobles: los rivales son dos (*adulescens* y *miles*, o *adulescens* y *senex amator*) y los personajes suelen llevar un ayudante o reverso de su carácter: el joven enamorado, algo ingenuo y tontorrón, es acompañado por un esclavo perspicaz y de gran iniciativa; a la

[10] «La farsa atelana parece ser un fenómeno teatral de Campania, posiblemente de la ciudad osca de Atella, basado en intervenciones orales e improvisadas de personajes estereotipados: el *dossennus*, jorobado malicioso, el *maccus*, estúpido glotón, el *pappus*, viejo enamorado y atontado, y el *bucco*, fanfarrón. Se trataría de representaciones paródicas y festivas, de origen agrícola, en las que lo más sobresaliente eran los diálogos entre personajes eternamente enfrentados y los monólogos de caracterización» Rosario López Gregoris, *Plauto. Comedias (El gorgojo. El ladino cartaginés. Las tres monedas. El fiero renegón)* (Madrid, Akal, 2004), pp. 30-31.

[11] Para el filólogo o el historiador que se adentre en los textos plautinos, estos sí presentan referencias contemporáneas, pero se descubren después de una rigurosa exégesis.

[12] En la comedia romana no se permitía la cita expresa a ningún personaje público. El propio Plauto alude (*Miles gloriosus*, 210-211) con discreción al encarcelamiento que sufría el poeta Nevio, debido a las continuas críticas que vertía en sus comedias contra los dirigentes romanos, hecho que también recogió Aulo Gelio en su obra *Noches áticas* (III 3, 15).

[13] Rosario López Gregoris, «Plautus & Friends. Utopia, Laughs and Entertainment: Main Features of both the *Sitcom* and Ancient Theatre» (Bruselas, Atomium Culture, 2011) <<http://atomiumculture.eu/>> [22-11-2010], pp. 22-23.

[14] La serialidad, que se basa en la repetición, tiene la capacidad de crear personajes y geografías reconocibles para el público, por tanto familiares, lo que permite, según J. Balló y X. Pérez (2005: 139), que la acción de las comedias y de las *sitcoms* comience *in medias res* e, incluso, *in extremas res*. Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (Barcelona, Anagrama, 2005), p. 139.

meretriz codiciosa y malvada la acompaña una esclava no menos insidiosa; la joven meretriz, que al final se descubrirá nacida libre, suele tener una hermana en idéntica situación; la esposa gruñona se enfrenta al marido calavera; y así constantemente, de lo que se deduce que Plauto construye caracteres por medio de la oposición de intereses y con el refuerzo de la amistad, salvo en el caso del malvado proxeneta, que es siempre único. Este es un rasgo que las *sitcoms* asumen de otra manera, pero con la misma movilidad con que lo empleó Plauto.

Decíamos además que *la trama debe ser banal*, lo que no quiere decir que no pueda incluir elementos dramáticos o incluso trágicos, pero es irrelevante, porque se parte de la premisa del final feliz que impone el género. En general, el argumento procede del original griego y suele ser siempre el mismo: chico se enamora de chica prostituta, pero no tiene dinero para acceder a ella; su esclavo lo ayuda en sus amores y se descubre que la chica es de origen libre, por tanto se puede cumplir el final feliz previsto, que indefectiblemente adquiere forma de enlace matrimonial. Por mucha peripecia que el autor acumule, debe cumplir con una exigencia insoslayable: la comedia debe quedar cerrada satisfactoriamente (es decir, ser autoconclusiva); y aunque los personajes cambien de estado civil o social (de solteros a casados, de esclavos a libres, de ricos a arruinados), ninguno de los elementos de la trama va a suponer desarrollo psicológico alguno. Los personajes de un teatro de tipos no pueden evolucionar, porque los tipos no evolucionan, son previsibles y en esa peculiaridad reside una gran parte de su comicidad: se espera del joven que esté enamorado y sea tonto, de su esclavo que sea astuto y que trame un engaño, del soldado que sea bravucón, además de cobarde, como se espera de la esposa que sea gruñona, antipática e intrigante. Ninguno de ellos puede verse afectado por ningún acontecimiento de la trama, por muy dramático que resulte, porque no se trata de un teatro de personajes, sino de situaciones.

Así llegamos a lo que hemos denominado *situaciones cómicas*: estos caracteres sin posibilidad de evolución reaccionan según se espera a una serie de situaciones que podríamos tildar de disparatadas y, además, cada uno de ellos está asociado a un grupo limitado de situaciones, los *sketches*, otro gran hallazgo plautino que las *sitcoms* han sabido explotar con éxito: peleas matrimoniales, palizas en escena, parodias de personajes célebres o de lenguajes propios de la tragedia, como el militar o el jurídico, suicidios ficticios ante un amor no conseguido, peleas entre amigos, reconciliaciones, parodias de grupos odiados como los filósofos griegos, los banqueros o los proxenetes, cartas robadas y falsificadas, plegarias a los dioses después de una travesía marítima, hazañas imposibles de un militar lleno de vanagloria...

El catálogo es variado, como variado es el catálogo de situaciones cómicas de que disponen los guionistas de ahora para ensamblar, dentro de un argumento más o menos original, *gags* que poco o nada aportan a la resolución del nudo argumental. Por cierto, estas situaciones cómicas, esperadas por el público en cada comedia, eran acompañadas, es de suponer, de aplausos y carcajadas, un poco como ahora sucede con la risa enlatada, que nos recuerda dos

hechos importantes: que la obra se representaba en directo y con público, y que no había cuarta pared en el teatro plautino, rasgo claramente latino¹⁵.

Un último elemento exitoso y definitorio del teatro plautino es la *exuberancia de su lengua*; los diálogos sorprendentes, la imitación de los grandes géneros (tragedia, épica y lírica), la creación de palabras, el uso de otras lenguas, rasgos todos ellos que contribuían a un efectismo aún hoy vigente.

Sitcom, nova comoedia

Muchas de estas características, producto de la profunda renovación que Plauto introdujo en el espectáculo que heredó de Grecia, resultan perfectamente reconocibles en la *sitcom*, al menos en su diseño más clásico. Si bien el objetivo de este trabajo no es profundizar en la *sitcom* como producto¹⁶, se hace necesario ofrecer una caracterización de las peculiaridades de este fenómeno televisivo que echa a andar en EE.UU. en los años cincuenta y cuyo nombre es resultado del doble apócope de *situation comedy*. Este lugar y este momento, con la II Guerra Mundial aún muy reciente, van a conferir a la *sitcom* una serie de rasgos que la asemeja al género teatral y la convierte en una de las manifestaciones televisivas de mayor aceptación hasta nuestros días, momento al que llega prácticamente inalterado, como consecuencia de su profundo conservadurismo. Uno de sus elementos definitorios más característicos, el ya mencionado empleo de risas pregrabadas, constituye una ficción televisiva que, además de dar la pauta para la reacción del telespectador —del mismo modo que la claque en las salas teatrales—, pretende reproducir el efecto de su representación con público, tal como se empezó a rodar en sus orígenes. Con el teatro comparte además otros rasgos generales, como el número limitado de actores implicados (en torno a cinco), el desarrollo de una trama principal, a la que suelen subordinarse otras menores, y su preferencia por los decorados de interior, rodados en un plató dividido en varios *sets* y solo de manera excepcional en exteriores.

En este sentido, cabe señalar que en la comedia antigua todas las escenas son de exterior, porque ha de poder verlas y oír las la gente de la calle, el público, lo que no sería posible si ocurrieran en el interior de las casas, por eso en escena siempre hay dos o tres fachadas: la del joven enamorado o la de su padre y la del proxeneta principalmente. En la *sitcom* ese mismo proceder se ha invertido y lo que se convierte en habitual son las escenas de interior. El motivo, consideraciones económicas al margen, podemos encontrarlo en el hecho de que en la sociedad actual los diálogos con la familia, amigos o compañeros se producen en los domicilios correspondientes. Se supone que el público asiste como invitado sin palabra, pero con risa, a los diálogos de los personajes, en una interiorización del hecho dramático. Se cambia el formato, pero el significado es el mismo: el *voyeurismo del telespectador*.

Una segunda diferencia con el lenguaje teatral estriba en el hecho de que la comedia televisiva se ha convertido en un espectáculo diferido con la mediación

[15] Tal vez la serie española donde se manifestaba con mayor claridad la conciencia del actor de la ausencia de la cuarta pared es *Hostal Royal Manzanares* (Prime Time: 1996-1997), con una ingeniosa Lina Morgan dirigiéndose abiertamente al público.

[16] Del mismo modo, y por no ser relevante para nuestros objetivos, nos referiremos a la *sitcom* como categoría amplia, sin atención a su periodización o a matizaciones más elaboradas. El lector interesado puede encontrar información adicional en Joanne Morreale, (ed.), *Critiquing the Sitcom. A Reader* (Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press, 2003) o en Brett Mills, *The Sitcom* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009), entre otras muchas obras recientes.

[17] Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Random House Mondadori, 2004).

de la cámara. De tal modo, el lenguaje audiovisual y su modelo comunicativo establecen una retórica de movimientos y encuadres que permite realizar la gestualidad de los actores a través de primeros planos y que resulta decisivo para la comicidad en televisión. A ese respecto, cabe añadir que la gestualidad en el teatro romano era esencial y se lograba con un complejo juego de máscaras, maquillaje y vestuario de colores, que asignaba los roles a los actores y daba una información básica al público. Ambos procedimientos, si bien alejados, están orientados a exagerar la comicidad de los actores.

Por lo demás, los capítulos son de duración breve (en torno a 22 minutos) y necesariamente autoconclusivos, facilitándose así la perduración indefinida de una misma situación, lo que constituye una de las principales claves de estas producciones. La serialidad de los productos de consumo popular es un sello impuesto por la cultura de masas, como ya señaló Umberto Eco¹⁷. Si bien cabe la posibilidad de que la serie desarrolle una trama más amplia, en la mayoría de los casos muy difuminada, ello no impide el consumo de sus capítulos de manera aislada. Este factor diferencia la *sitcom* de otro género televisivo igualmente popular, la *soap opera* (o telenovela en el ámbito hispánico), que se sirve de una estructura narrativa voluntariamente abierta, en la que cada episodio introduce un elemento de suspense como gancho para el siguiente (los llamados *cliffhangers*). Lo relevante en la *sitcom*, como veremos, es, en última instancia, la reacción de los personajes, estereotipos planos, ante las circunstancias que se les presentan y los gags cómicos que sus comportamientos generan ante situaciones disparatadas. Todos ellos son rasgos que también alejan la *sitcom* de las series dramáticas, con menor número de episodios por temporada, pero de mayor metraje, y con un desarrollo psicológico de sus personajes.

Con respecto a la estructura de la *sitcom*, cabe decir que los principios dramáticos aristotélicos se han visto adaptados a las premisas de inmediatez y accesibilidad de que se sirve este género televisivo, que establece una organización en dos actos, divididos por una pausa publicitaria. Al comienzo, y antes de los títulos de crédito, el llamado *teaser* o *hook* («anzuelo») adelanta algún elemento de la trama principal, constituyendo por ello el prólogo de estas representaciones, en paralelo a los prólogos cómicos no expositivos. El tercer acto queda reducido a la coda o *tag*, que suele presentar un chiste final o golpe de efecto a modo de desenlace muy abrupto, como sucede en Plauto.

Los años noventa del pasado siglo asistieron a una verdadera edad de oro de este género, con éxitos como los de *Friends* (NBC: 1994-2004) o *Frasier* (NBC: 1993-2004), pero, aunque seguirá presente en las parrillas de muchas

Lisa Kudrow como Phoebe en *Friends* (1994-2004).





Frasier (NBC: 1993-2004).

televisión, parece que su influencia merma ante otras fórmulas de índole dramática, que progresivamente le van restando protagonismo. Con *Los Soprano* (HBO: 1999) se puede hablar de un viraje de los intereses mayoritarios hacia contenidos más serios, en producciones más introspectivas y con una hechura más cinematográfica y menos teatral. De hecho, entre los críticos televisivos estadounidenses cundió la idea del agostamiento de la *sitcom*, en favor de su contrapartida dramática o de géneros híbridos como el *dramedy* (representado, por ejemplo, por *House* [FOX: 2004])¹⁸.

Tanto en la comedia romana como en la *sitcom*, el objetivo primordial es el entretenimiento (*otium*), sin que se pueda constatar un cuestionamiento de las estructuras sociales ni las situaciones que se presentan, aunque no se renuncie a señalar o esbozar situaciones absurdas que nacen precisamente de desajustes sociales. Frente a la comedia griega antigua, política y satírica, la *palliata* se basa en las relaciones personales, con mayor atención a las situaciones que a los propios individuos —esto es, el interés fundamental descansa en la reacción de los personajes ante las situaciones cómicas corrientes, de la vida cotidiana, que se les presentan—, lo que supone, como hemos adelantado, otro punto de contacto con la *sitcom*. La función que en su momento desempeñó la comedia antigua griega la detentan en la pequeña pantalla, paradójicamente, series de animación nada infantiles como *Los Simpson* (FOX: 1989), *Padre de familia* (*Family Guy*, FOX: 1999) o *South Park* (Comedy Central: 1997)¹⁹.

Entre las situaciones a las que hace referencia el género destacan las propiciadas por las relaciones familiares, de amistad o profesionales. Con respecto a la primera, desde *La tribu de los Brady* (*The Brady Bunch*, ABC: 1969-1974), son muchas las familias que han desfilado por la pantalla, incluidas las pertenecientes a minorías como las que presentan *La hora de Bill Cosby* (*The Cosby Show*, NBC: 1984-1992), *Cosas de casa* (*Family Matters*, ABC: 1989-1998) o *El príncipe de Bel Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, NBC: 1990-1996). En todas ellas constituye un recurso frecuente el choque generacional como motor de la acción, elemento también perceptible en la comedia romana. Siempre en aras

[18] Véase «El arte nuevo de hacer sitcoms», de G. Espinosa: <<http://www.lettraslibres.com/index.php?art=14093>> [28-10-2010]. Otros autores más confiados en el futuro del género abogan por una «revolución formal», que aumente sus posibilidades expresivas; véase al respecto Joseba Bonaut y María del Mar Grandío, donde se analizan casos como los de *Arrested Development* (FOX: 2003) o *Curb Your Enthusiasm* (HBO: 2000), entre otros. Joseba Bonaut Iriarte y María del Mar Grandío Pérez, «Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI» (*RLCS. Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 2009).

[19] La interrelación entre las *sitcoms* y las series animadas ha sido analizada por Vidal Romero Cardona, «Buscando a Homer. La influencia de las series de animación en la comedia gamberra» (*Secuencias*, nº 24, 2006), pp. 43-63. Difícil saber por qué el género animado encausa crítica política y sarcasmo social; tal vez porque solo en la ficción absoluta es posible la crítica más corrosiva y la irreverencia más provocadora.

de la comicidad, algunas de esas familias no responden al estereotipo habitual, y hay familias monstruosas, pero tradicionales, como la de los Addams (*The Addams Family*, ABC: 1964-1966, con varias reapariciones) o la *Familia Monster* (*The Munsters*, CBS: 1964-1966), y otras que parodian el tópico de la *American family*, como la disfuncional familia de *Matrimonio con hijos* (*Married with Children*, FOX: 1987-1997)²⁰. Y en fecha más reciente irrumpen con fuerza, además, nuevos modelos: *Modern Family* (ABC: 2009) constituye la primera comedia estadounidense emitida en abierto con una pareja homosexual que se estrena en la paternidad. El abuelo (Ed O'Neill, Al Bundy en *Matrimonio con hijos*) es un auténtico *senex amator*, casado en segundas nupcias con una explosiva mujer, treinta años más joven que él. Del mismo modo, *Big Love* (HBO: 2006), tiene como protagonista a una familia mormona y polígama, tópico desfasado, pero muy exitoso entre el público de clase media estadounidense. Y es que la televisión funciona hoy día como una suerte de legitimador social de situaciones poco convencionales. Junto a ellas, las relaciones laborales son también fuente de situaciones cómicas (así en *The Office*, BBC: 2001), pero, sin duda, las más exitosas son las series protagonizadas por grupos de amigos, como *Cheers* (NBC: 1982-1993), *Friends*, *Seinfeld* (NBC: 1989-1998) o *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*, NBC: 1985-1992). Las relaciones de amistad permiten la interacción entre clases y, sobre todo, dejan explorar relaciones no jerárquicas, sin padres ni jefes, aunque entre ellos se alternen actos de dominación con otros de cooperación.

Los personajes y las situaciones cómicas

Se ha señalado que la cultura de masas se nutre preferentemente de estereotipos y clichés, puesto que el estereotipo es un lugar conocido donde todo el mundo se siente cómodo al reconocer comportamientos y reacciones comunes²¹. Y los personajes de *sitcom* cumplen bien con esta premisa, pues responden a la definición de *caracteres estereotipados*, que encarnan tipos humanos perfectamente reconocibles; la presentación exagerada de sus rasgos es fuente inagotable de comicidad²². En efecto, la presentación caricaturesca de tipos universales e inequívocamente reconocibles es una de las claves del éxito de estas producciones, pues permite una conexión con la ansiada audiencia, basada en el recurso a lo popular.

Como ha apuntado Rosario López²³, no es difícil reconocer un trasunto de *seruus callidus*, aquel «que está enterado de todo, al que se le pide ayuda en todas las situaciones comprometidas, el que dice las verdades como puños, pero que ocupa una posición inferior en la escala social», en personajes como Emilio, el portero de *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi: 2003-2006), y, en general, en otros representantes del «sector servicios» de muchas de las *sitcoms* autóctonas o foráneas: Jeffrey, mayordomo de *El príncipe de Bel Air*, o Diane Chambers, camarera en *Cheers*. Del mismo modo, podemos ver remedos de las malhumoradas matronas romanas, pesadilla de sus maridos, en personajes

[20] Inspiradas en esta última encontramos también las familias que protagonizan series animadas como *Los Simpson* y las creaciones de Seth MacFarlane: *Padre de familia* o *American Dad* (FOX: 2005)

[21] Alberto Abruzzese, «Cultura de masas» (*Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 9, 2004), p. 189-191

[22] No en vano, algunos trabajos han hecho especial hincapié en la relación de ciertos personajes de telecomedia con los rasgos atribuidos por Teofrasto a distintos caracteres. En este sentido, véase Jenny Bustamante Newball, «Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea» (*Contexto*, nº 8, 10, 2004), pp. 11-28.

[23] Rosario López Gregoris, «Plauto y la originalidad» (*Mi-nerua*, nº 19, 2006), pp. 111-130.

como Peggy Bundy de *Matrimonio con hijos*, o Pepa, la mujer de Avelino, con quien conforma la pareja mayor de *Escenas de matrimonio* (Alba Adriática: 2007-2009). La proverbial voracidad de los parásitos pervive en el cuerpo femenino de Eugenia, la abuela de *Aída* (Globomedia: 2005-), y se reconoce un perfecto *miles gloriosus* en la figura de Joey de *Friends*. Múltiples son también los enamoradizos adolescentes que pueblan estas producciones, pues el asunto amoroso es uno de los más frecuentados, como los líos de faldas de Sergio en *7 vidas*. ¿Y qué decir de la *anus ebriola* que encarna Mariví Bilbao en *Aquí no hay quien viva*: fumadora empedernida, adicta al chinchón, deslenguada y sarcástica, amén de aficionada a distraer lo ajeno. No faltan, por último, otros personajes, abordados de manera desenfadada, que en otros formatos recibirían un tratamiento más serio y moralista. Entre ellos, destacaríamos a Paz en *Aída*, que asume con absoluta naturalidad su oficio de prostituta durante el tiempo que le tocó ejercerlo en la serie. Sin llegar a ese extremo, el rol de meretriz es ejercido por numerosas actrices que hacen gala de una asumida liberación sexual, como la propia Lorena en esta última producción, o las compañeras de piso y rivales Belén y Alicia, la fea y la guapa, que normalizan la promiscuidad sexual en *Aquí no hay quien viva*. La casuística es inabarcable, pero, a poco que se profundice, se comprobará que los tipos cómicos presentes en el teatro plautino no han variado tanto.

Con todo, es necesario señalar un hecho consustancial a los espectáculos de masas contemporáneos y especialmente a la *sitcom*: la relevancia que poseen los actores-estrella como garantía de la adhesión del público, de su fidelidad a la serie y como soporte del tipo de personaje y situaciones creados por los guionistas²⁴. Que un actor logre identificarse con el estereotipo y este rol se individualice es un fenómeno conocido en el teatro romano, en la comedia del arte, en el cine mudo y en la *sitcom*. Al fin y al cabo, *sitcom* y *palliata* son productos

[24] Y que, en algunas ocasiones, puede llegar a confundirse con la realidad, como en el caso extremo de Charlie Sheen y su papel de *Dos hombre y medio* (*Two and a Half Men*, Warner Bros., 2003-2011).



La *anus ebriola* Marisa (Mariví Bilbao) y su hermana en la ficción, Vicenta (Gemma Cuervo) de *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi: 2003-2006).

Chema (Pepe Viyuela) y Mauricio (Mariano Peña) en *Aída* (Globomedia: 2005-).



de su tiempo, pero ambos se sirven de los actores estrellas, que garantizan con su presencia una recepción favorable del público²⁵.

A pesar del final feliz —no necesariamente moralizador en lo que a Plauto se refiere— requerido por la comedia, se ha señalado ya que la peripecia que viven los personajes no afecta a su carácter, pues la situación se impone sobre el personaje. De modo que si Phoebe continúa resultando cómica en *Friends* a lo largo de sus numerosas temporadas, es por seguir encarnando el estereotipo de la torpeza bienintencionada. Son estos, los estereotipos encarnados por los personajes, los que dan continuidad a la serie, no las historias que se narran, que son intrascendentes, reversibles y sin consecuencias.

En conclusión, los personajes de *sitcom* resultan planos en tanto que carecen de una caracterización psicológica compleja y no experimentan cambio alguno con respecto a su individualización inicial, con independencia del desarrollo argumental. Y ello porque responden a un diseño estereotipado que los acerca a caracteres universales, con reacciones predecibles. Lo fundamental en su diseño es su estatismo ante la peripecia. Los argumentos desarrollados en cada episodio no influyen en su retrato ni introducen variaciones, pues solo importa el gag provocado por lo plano de su caracterización. Y esa caracterización se realiza tanto a través de la actuación de los personajes, como de sus intervenciones y de las del resto.

Lo que más se acerca a estos mecanismos en la comedia romana son las tiradas de presentación de los personajes en escena; así, el esclavo irrumpe corriendo pero sin saber adónde va, el *senex* aparece con paso lento y mesurado, el joven enamorado suspirando y amenazando con suicidarse o marcharse a la guerra, la meretriz tramando cómo sacar dinero y regalos a sus clientes, el marido malcasado amargado por el malhumor de su esposa, el parásito pidiendo comida sin cesar. La misma técnica en el vestuario y la gestualidad se usa para caracterizar a los personajes de las *sitcom*; así, en *Friends*, Phoebe aparece vestida al estilo hippy, porque representa un cierto estereotipo que se asocia a la guitarra, las faldas largas y estampadas con flores, y adornos exagerados y algo estrambóticos;

[25] Plauto se muestra crítico con el actor que interpretó el papel de Pséudolo en la comedia homónima: Pelión (cf. *Bacchides*, 213-215). Sobre el fenómeno del actor-divo en la antigua Roma, véase Florence Dupont, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome Antique* (París, Les Belles Lettres, 1985).

Joey, italiano de origen, con una tez morena, el cabello engominado y unos vaqueros ajustados representa el tipo de *latin lover*, no muy listo, pero sí muy apasionado; Ross, con su traje a medida, su corrección idiomática, sus formas educadas y universitarias representa al hombre de ciencia, racional y fuera de la realidad, que se entera tarde y mal de lo que pasa a su alrededor, etcétera²⁶.

Con respecto a las *situaciones cómicas*, cabe añadir que los guionistas actuales son deudores, aun sin conciencia de ello, del nutrido elenco creado por el teatro romano. No en vano, la *Poética* de Aristóteles sigue siendo un texto de referencia en las escuelas de cine y televisión. Para comprobar lo que decimos, basta con echar un vistazo a la página web TV Tropes²⁷, completa *wiki* en la que se recogen los distintos mecanismos compositivos (dispositivos argumentales o *plot devices*) de las ficciones televisivas. Si bien muchos de ellos están basados en situaciones con referentes actuales claros, un buen número remite a situaciones empleadas ya por la comedia de la Antigüedad. Así, por ejemplo, la hilaridad que provoca la incomprensión de una lengua extranjera y, lo que es más, el fingimiento de que conoce, es explotado por Plauto en *Poenulus* y constituye uno de estos «tropos televisivos» («Fun with Foreign Languages»), que aquí se reconoce en series como *MASH* (CBS: 1972-1983), *Seinfeld* o *The Big Bang Theory* (CBS: 2007). Y del mismo modo funcionan procedimientos como la interpretación literal de expresiones metafóricas, la pérdida de un objeto importante (proverbialmente representado en el anillo de compromiso), las escenas mímicas (explotadas en *Seinfeld*)²⁸ las caídas o las persecuciones y las palizas, políticamente incorrectas y en franca retirada, aunque todavía presentes (como en las collejas de Amparo Baró en *7 vidas* [Nacho Velilla, 1999-2006]), todas ellas con una larga tradición en el teatro cómico europeo y en su transposición cinematográfica, el *slapstick*.

Estas situaciones se combinan con elementos específicos de la sociedad antigua, bastante explotados, al igual que sus reinterpretaciones en clave contemporánea, que suponen una demora o retraso en la trama y que en ocasiones nada tienen que ver con la misma, rinden pleitesía al público y son verdaderos *sketches*. Entre otros muchos, se pueden mencionar los equívocos sexuales (así en *Casina* y en la mayoría de comedias televisivas y más concretamente en el cambio sexual por sorpresa de *Lalola* [Zebra Producciones: 2008-2009]), el relato de un sueño (como el de la plautina *Rudens* y en el procedimiento narrativo muy empleado en televisión; sirva como ejemplo el criticado final de *Los Serrano* [Globomedia: 2003-2005]), los viajes fabulosos (*Curculio* y el crucero en el que se embarca una de las chicas de oro) o la parodia de un juicio o litigio (como en *Rudens*, que tiene su exacto correlato en las reuniones de vecinos de *Aquí no hay quien viva* o en alguno de los hilarantes juicios de *Aída*).

La creación de la comicidad: la lengua

En la comedia romana, aún más que las situaciones absurdas, la fuente de comicidad explota el uso de la lengua, en los diálogos chispeantes, pero tam-

[26] Este procedimiento no es exclusivo de la *sitcom*, sino que pertenece más bien a la cultura visual que nutre estas producciones. F. Dupont relaciona este uso emblemático de los gestos y el aspecto físico en la serie *Dallas* con el epíteto épico de los poemas homéricos. Florence Dupont, *L'Acteur-roi*, p. 104.

[27] <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HomePage>> [28-10-2010].

[28] Pedro L. Cano, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Madrid, Gedisa, 1999), p. 82.

bién en los monólogos, que arrastran y traen reminiscencias de otros géneros, como ya se ha dicho. Además de personajes conformados en torno a clichés y estereotipos, la *sitcom* se sirve de elementos propios de la comedia de todos los tiempos: el lenguaje satírico, los juegos de palabras, el malentendido. El lenguaje es la principal herramienta con la que cuentan los guionistas: chistes populares, respuestas imprevistas, juegos de palabras, ironía, parodia de diversos lenguajes...

Sin embargo, no todos los personajes de las *sitcoms* están encaminados a jugar con la lengua; el mismo mecanismo señala a los que plantean situaciones casi utópicas y los que devuelven la situación a la realidad. Los primeros suelen ser representantes de la clase burguesa y adinerada, o estereotipo de candidez y tendencia al enamoramiento; los segundos, por lo general, están representados por integrantes de la clase obrera, menos pudiente económicamente y más apegada a la realidad. Entre Belén y Lucía la pija, Belén es mucho más sarcástica y más ocurrente en sus creaciones lingüísticas, como, por ejemplo, «¡Vete un poquito a la mierda»; lo mismo ocurre con el portero Emilio, que acuña la feliz expresión «Tengan ustedes un poquito de *porfavor*» o prodiga la castiza «cipote»; y otro tanto cabe de decir de Paloma, la pretenciosa mujer del presidente, interpretada por Loles León, con su tajante «¡Y punto en boca!»; o de la borracha del trío de solteronas y su célebre «Radio Patio 24 horas: está pasando, lo estás viendo», personajes todos de *Aquí no hay quien viva*²⁹, y que siguen a pleno rendimiento en *La que se avecina* (Alba Adriática: 2007), la secuela con juego de palabras muy plautino. El enfrentamiento de clase solo se hace efectivo en estos contextos, que por lo demás no buscan la crítica social, sino el contraste lingüístico entre personajes.

Otra manera de producir situaciones jocosas es el malentendido, basado en la polisemia o doble significado de un término; en Plauto estas bromas lingüísticas se dan a cientos, pero también en las *sitcoms*. Véase un ejemplo tomado de *Aída*:

CHEMA: Venga Mauricio, vamos a practicar un poco de peloteo...

MAURICIO: ¡Guapo! ¡Listo! ¡Gracioso!...

CHEMA: ¿Pero qué haces? Me refería a que yo te tiro la pelota y tú le das con la raqueta.

Otro recurso de lengua es la parodia de algún tipo de personaje, fácilmente identificable por su jerga: el político, el policía o el banquero, normalmente ausente de la serie, pero parodiado en algún capítulo. Así asistimos en *Lalola* a las maquinaciones de Gustavo, estereotipo del que medra sin escrúpulos, rival de Lalo y después de Lola, para desacreditarlo y conseguir su puesto. Maquinaciones que fracasan y suponen la parodia de un tipo social odiado, el trepa.

La reducción al absurdo también es un proceder cómico universal y muy plautino, que es fácil de encontrar en este tipo de producciones, como en el siguiente caso tomado, nuevamente, de *Aída*:

[29] Adaptación televisiva del cómic *13, rue del Percebe*, creación de F. Ibáñez, con la típica fachada abierta, para poder contemplar a todos sus habitantes. Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, pp. 44-45.

LUISMA: Y entonces fue cuando nuestro rey, Juan Carlos, le pidió matrimonio a Doña Sofía. Y ella muy contenta y agradecida le regaló a él... un reloj de oro; y a todos los españoles, la y griega.

Por último, el uso del anticlímax es un recurso efectivo y muy usado en la comedia latina y en la *sitcom*; consiste en provocar una situación intensamente dramática y romper la fuerza dramática con una salida de tono:

AIDA: ¿Tú lo has visto, no? Ha sido un accidente.

SORAYA: Hombre... que ha sido un planchazo en toda la nuca, que no hace falta ser Grissom.

AIDA: ¡Ay Dios! ¡Que soy una asesina! ¡Que me van a llevar a la cárcel! ¡Ay Dios mío!

SORAYA: ¡Que no, mamá! ¡Que no! Este tío no jode más la vida a nadie. Ahora mismo limpiamos la sangre, nos llevamos el cuerpo y nos deshacemos de él.

AIDA: ¡Joder!, te habrás inflado a *Ferrero Rocher* estos años, pero sigues llevando el barrio dentro.

Es este un procedimiento muy usado también por Plauto, por ejemplo en el final de *Poenulus*: cuando las dos hermanas secuestradas en la infancia están a punto de ser encontradas por su padre, que lleva toda su vida dedicado a buscarlas, la intensidad dramática del encuentro es quebrada con una especie de mercadeo sexual entre padre e hijas en los papeles de cliente y



Million Dollar Luisma, temporada 4 capítulo 5 de *Aída* (Globomedia: 2005-).

prostitutas. Este último ejemplo de *Aída* ilustra, además, la referencia a otras series televisivas (*CSI* en este caso), recurso equiparable a la alusión a personajes famosos (como la hija de Aída, Lorena, que resulta un avatar de Belén Esteban) o incluso a referencias políticas que han quedado como clichés en el imaginario colectivo (el «¡Váyase, Sr. Cuesta, váyase!», de Dña. Concha en *Aquí no hay quien viva*). Estos guiños también estaban presentes en Plauto que, de cuando en cuando, hacía referencia a alguna tragedia sobradamente conocida de su público (*Aquiles* de Aristarco, *Amphitruo* de Eurípides), a algún personaje famoso y maltratado (el comediógrafo Nevio; v. n. 10) o a alguna circunstancia contemporánea, como la derogación de la ley Opia. En el primero de los casos mencionados, las referencias a la literatura o a otras series televisivas constituyen un fenómeno de intertextualidad, que es perceptible también en algunos de los títulos de los episodios de estas series (sirvan como ejemplo «*Million Dollar Luisma*» o «*Tootsie que vales*»).

En otras ocasiones incluso los temas cómicos de creación plautina reciben eterna refacción con distintas hechuras; según señala Pedro L. Cano³⁰, no es difícil pensar en producciones cinematográficas recientes que evocan argumentos de las comedias plautinas: los problemas de un avaro con el premio que le ha tocado, el reencuentro con los hijos tras varios años de separación, la disputa entre varios pretendientes por conseguir a la amada y un largo etcétera. Sin abandonar la *sitcom* española, podemos recordar un episodio de *Aída*, en el que el tema del doble se aprovecha en una de las tramas: en él, Lorena finge tener una hermana gemela intelectual, Loreto, para poder salir con dos chicos a la vez. Como en *Miles gloriosus*, el enredo está servido.

De palliata et togata

La *sitcom* es un formato televisivo que se ha exportado con gran éxito y ha revitalizado otros sistemas de producción televisiva³¹. España, por supuesto, no es ajena a esa influencia hegemónica de los Estados Unidos en el medio audiovisual; lo que para Roma representó Grecia en términos culturales es detentado actualmente, en términos de cultura popular, por la mal llamada «producción americana». Sin embargo, tal como ocurrió en la antigua Roma con el sustrato de la farsa *atellana* y el mimo, ese influjo se ha visto matizado por la tradición cómica autóctona, a la que Del Amo³² denomina «caldo de cultivo»: tanto la zarzuela, como el sainete (evolución del entremés) y sus derivaciones, el juguete cómico y el astracán, a las que habría que añadir las comedias cinematográficas «a la española» o «españoladas» de los años sesenta y setenta³³. A partir de este sustrato autóctono hispánico se ha adaptado un formato foráneo³⁴, del modo así descrito por García de Castro³⁵:

En España no se implanta inicialmente la comedia de situación pura sino una adaptación local, una telecomedia de carácter costumbrista, que incluye una mezcla de géneros. [...] Algunas de estas series tienen una duración superior a los 30 minutos, lo que supone una novedad del formato español. Esta ampliación del tiempo está provocada por la duración del *prime time* y la necesidad de su rentabilización comercial, lo que hizo que se introdujeran componentes del drama para mantener la atención del público.

Efectivamente, en producciones como *Lleno por favor* (Antena 3: 1993), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3: 1993-1996), *Hostal Royal Manzanares, ¿Quién da la vez?* (Antena 3: 1995) o *Manos a la obra* (Aspa & Vídeo S.L.: 1998-2001), se observa una clara tendencia hacia lo popular y el ámbito público, frente a los interiores anglosajones: farmacias, supermercados, bares, calles de barrio... Se trata, en todos los casos, de una telecomedia claramente costumbrista y tendente al melodrama, y con final feliz moralizador.

[30] Pedro L. Cano, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, p. 76.

[31] María del Mar Grandío Pérez y Patricia Diego González, «La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*» (*Ámbitos*, n.º 18, 2009), p. 84.

[32] Álvaro del Amo, *La comedia cinematográfica española* (Madrid, Alianza, 2009), p. 17-24

[33] Juan Luis Navarrete Cardero, *Historia de un género cinematográfico: la españolada* (Madrid, Quiásmo, 2009). ofrece un completo estudio sobre este género cinematográfico.

[34] Véase al respecto el análisis que presentan M^{ra} del Mar Grandío y Patricia Diego, donde se insertan las palabras de García de Castro citadas. María del Mar Grandío Pérez y Patricia Diego González, «La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*», p. 84.

[35] Mariano García de Castro, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (Barcelona, Gedisa - ATV, 2002), p. 121.

Sin embargo, se constata también el trasplante de la estructura dramática e incluso los métodos compositivos de productos típicamente estadounidenses. La serie *7 vidas*, por ejemplo, constituye un *remake* a la española de la exitosa serie *Friends* y sus guiones surgen de la aplicación del sistema estadounidense de escritura por equipos, si bien se mantiene una duración mayor, propia de las producciones autóctonas. Su sonado éxito (quince temporadas entre 1999 y 2006) permitió la creación del *spin-off*, *Aída* (desde 2005 emite ya la octava temporada), edulcorada revisión de las películas «quinqui» de los años ochenta³⁶.

En esta influencia cultural resulta pertinente establecer un paralelismo con la recepción del teatro griego por parte de Roma, hasta el punto de que *7 vidas* o el más descarado trasplante de *Las chicas de oro*, con su dependencia directa de los modelos estadounidenses, habrían sufrido el mismo proceso que el género de la *palliata* (recordemos que se trata de la comedia romana construida a base de argumentos, ambientación e incluso vestuario de origen griego), mientras que el fenómeno de *Aída* y otros productos localistas (como la tragicomedia *Pelotas*³⁷: El Terrat, 2009-2010) recuerdan al proceso que se gestó con la *togata* (comedia romana, desarrollada posteriormente a la *palliata*, con tema y ambientación latinos). Este tipo de producciones, en efecto, constituyen un producto local, en el que, sin renunciar a las formas cómicas autóctonas, más reconocibles para un determinado público, se adapta un formato exitoso que viene de fuera. Evidentemente, cuando ello ocurre, siempre es posible reconocer una gradualidad en la adaptación, que va desde el seguimiento escrupuloso del nuevo formato (lo que nos debería obligar a redefinir el juicio crítico sobre el teatro plautino), hasta una adaptación más localista que aprovecha los modos autóctonos de hacer teatro.

[36] Y hablando de *spin-off*, acuñación anglosajona para referirse a un procedimiento para crear productos televisivos nuevos, confiando el protagonismo a un personaje secundario de una serie anterior, no debemos olvidar que, pese a la novedosa apariencia del procedimiento y su denominación, la *Odisea* constituye un *spin-off* literario en toda regla, el primero de la historia de Occidente.

[37] Esta serie ya introduce hechuras cinematográficas, con exteriores y una abierta continuidad argumental entre capítulos.

Pelotas (El Terrat, 2009-2010).



Pero, en todo caso, lo que aquí nos interesa señalar es que, del mismo modo en que uno de los entretenimientos romanos por antonomasia es el resultado de la interrelación entre comicidad autóctona e influencia foránea, la ficción televisiva actual sigue, unos veintitrés siglos después, discuriendo por caminos paralelos y sirviéndose de recursos y criterios equiparables.

Conclusión

En este trabajo nos hemos limitado a apuntar posibles vías de investigación, cuyo desarrollo puede ampliar los márgenes del concepto de recepción de la herencia grecorromana, al explorar su presencia en manifestaciones aparentemente desligadas por completo de ella. En el caso concreto de los nuevos formatos televisivos en los que se presenta la comedia, no debemos rechazar de un plumazo la posibilidad de la poligénesis de algunos de esos elementos, debido a lo general de sus planteamientos, que podría ser entendido como un universal literario. Y tampoco podemos pasar por alto que algunas de estas coincidencias pueden estar provocadas por la equivalencia en la función social de estos fenómenos culturales destinados a las masas: el entretenimiento desacomplejado.

Sin embargo, es interesante comprobar cómo precisamente las manifestaciones que se alejan de lo que conocemos como alta cultura, la cultura canónica, es decir, aquellas manifestaciones de la cultura popular, por sus características propias y su independencia de la normalización que impone esa cultura hegemónica, permiten captar un reaprovechamiento de la tradición más viva, menos libresca y en absoluto apegada al peso de la autoridad. Es en formatos como el cómic, la superproducción de Hollywood, el relato de ficción, la literatura infantil o las series de televisión, donde podemos encontrar la verdadera esencia del fenómeno de traslación de lo clásico que estamos viviendo en la actualidad. Y en ese contexto hemos propuesto una lectura combinada de *sitcom* y *palliata*, basada, más allá de en sus posibles —a nuestro juicio innegables— vínculos genéticos, en la identidad de su función y en la comunidad de sus modos compositivos. Los tipos teatrales, *gags*, situaciones cómicas, recursos lingüísticos y otros muchos elementos con los que el estudioso o el crítico televisivo analizan y describen la telecomedia contemporánea, resultan menos novedosos de lo que muchos querrían creer. Si Plauto, padre de todos estos recursos, levantara cabeza, se regocijaría al reconocer sus tipos y sus chistes en las populares series de televisión, bien lejos de las ediciones anotadas y plagadas de erudición filológica.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRUZZESE, Alberto, «Cultura de masas» (*Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 9, 2004), pp. 189-192.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (Barcelona, Anagrama, 2005).

- BONAUT IRIARTE, Joseba y GRANDÍO PÉREZ, M^a del Mar, «Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI» (*RLCS. Revista Latina de Comunicación Social* 64, 2009). <http://www.revistalatinacs.org/09/art/859_USJ/60_87_Bonaut_y_Grandio.html> [28-10-2010]
- BUSTAMANTE NEWBALL, Jenny, «Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea» (*Contexto*, n° 8, 10, 2004), pp. 11-28.
- CANO, Pedro L., *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Madrid, Gedisa, 1999), pp. 61-85.
- DEL AMO, Álvaro, *La comedia cinematográfica española* (Madrid, Alianza, 2009).
- DUPONT, Florence, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome Antique* (París, Les Belles Lettres, 1985).
- *Homère et Dallahs. Introduction à une critique anthropologique* (París, Hachette, 1991).
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Random House Mondadori, 2004).
- GARCÍA DE CASTRO, Mariano, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (Barcelona, Gedisa – ATV, 2002).
- GRANDÍO PÉREZ, M.^a del Mar y DIEGO GONZÁLEZ, Patricia, «La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*» (*Ámbitos*, n° 18, 2009), pp. 83-97.
- GRANGE, William GRANGE, William, «Tweaked Roman» in *The Menaechmus Twins by Plautus* (*On-stage Studies*, n° 17, 1994), pp. 62-70.
- IRIGOYEN, Ramón, «Plauto viene en auto» (*ABC, Blanco y Negro Cultural*, 23 de octubre de 2004), p. 19.
- LILLO REDONET, Fernando, *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid, Ediciones Evohé, 2010).
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, *Plauto. Comedias (El gorgojo. El ladino cartaginés. Las tres monedas. El fiero renegón)* (Madrid, Akal, 2004).
- , «Plauto y la originalidad» (*Minerva*, n° 19, 2006), pp. 111-130.
- , «Plautus & *Friends*. Utopia, Laughs and Entertainment: Main Features of both the *Sitcom* and Ancient Theatre» (Bruselas, Atomium Culture, 2011) <<http://atomium-culture.eu/>> [22-11-2010].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, «Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas», ponencia presentada en las *Jornadas Internacionales sobre teatro romano: La expresión de los sentimientos y el pensamiento* (UAM, 23-25 de septiembre de 2010).
- MILLS, Brett, *The Sitcom* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009).
- MORREALE, Joanne (ed.), *Critiquing the Sitcom. A Reader* (Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press, 2003).
- NAVARRETE CARDERO, Juan Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada* (Madrid, Quiasmo, 2009).
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor, «Literacy en Plauto: *Discere et docere* o la escritura como *ludus*» (*Florentia Iliberritana*, n° 18, 2007), pp. 333-362.
- ROMERO CARDONA, Vidal, «Buscando a Homer. La influencia de las series de animación en la comedia gamberra» (*Secuencias*, n° 24, 2006), pp. 43-63.
- SOLOMON, Jon, *Pepulum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid, Alianza Editorial, 2002).
- TOVAR PAZ, Francisco J. *En bandeja de Plauto: un ensayo sobre Billy Wilder* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003).
- VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle, *La lecture à Rome* (París, Éditions Belin, 1997).