

EL HUMOR *NEGRO* EN EL TEATRO. UNA PERSPECTIVA INVERTIDA

Black humor in theatre. reverse perspective

IBARRA, Inés

Resumen

El teórico teatral Patrice Pavis, define a la *composición paradójica* como la técnica dramaturgica con la que cuenta el escritor con el fin de invertir la perspectiva de la estructura dramática. La noción de *perspectiva* también nos parece interesante evocar dado que nos remite a la idea de una mirada que se construye. A esto se le puede agregar, que el escenario puede pensarse como aquel lugar en el cual se calcula cómo será mirado lo que se expone. Esta variable, poco atendida, permite reconstruir el tipo de convención presupuesto. Asimismo, el procedimiento de la composición paradójica no sólo es un recurso textual sino que tendrá efectos estilísticos en tanto que será más frecuente encontrar composiciones paradójicas en algunas obras determinadas ¿Será entonces posible asociar este procedimiento a determinados estilos teatrales, autorales o epocales? Nos arriesgamos a señalar que si prestamos atención a una serie de escenas cortas en las que se observen en su puesta en escena reminiscencias de humor negro a través del análisis y comparación de sus poéticas, se podrá apreciar entonces cómo funciona esta categoría estética como uno de los recursos de la composición paradójica para invertir la perspectiva de la estructura dramática de una obra.

Abstract

Patrice Pavis, defines the paradoxical composition as dramaturgical technique with which the author has to reverse the perspective of dramatic structure. The notion of *perspective* it is interesting also, because brings to mind the idea of a look that is built. We can added, that the stage is the place in which the director can calculate what it will be looked. Also, this variable allows the possibility to reconstruct the type of convention. Furthermore, the paradoxical process of composition is a resource not only textual but have stylistic effects while compositions will be more frequently found in certain works paradoxical Will then this procedure can be associated to specific theatrical styles, authorial or epochal? We risk to point out that if we pay attention to a series of short scenes in which they observe in their staging reminiscent of black humor, through analysis and comparison of their poetry, then you can appreciate how this aesthetic category as one of resources to invest composition paradoxical perspective of the dramatic structure of a work.

Palabras-clave: Teatro - Composición paradójica – Cómico - Estética

Key-words: Theatre – Paradoxical Composition – Comic – Aesthetics

1. INTRODUCCIÓN

En trabajos anteriores venimos abordando el rasgo de lo cómico como una categoría estética aplicada a la producción de las artes escénicas.

Nuestro interés se centra en tomar lo cómico como categoría estética. Esto quiere decir que podemos encontrar al menos dos acepciones del concepto de lo cómico, una referida al género y la otra referida a lo que denominamos como categoría estética. Ambas acepciones tienen reglas que las diferencian. En principio, sostenemos como hipótesis que lo cómico se transforma en categoría estética cuando funciona como filtro, corte, encuadre y cuando se presenta como contrapunto en la trama. Ya está cristalizado que lo cómico es una característica humana. Y hay estudios que confirman que en las condiciones más miserables de la existencia se recurre al humor para sobrevivir (RUDY & ELIAHU TOKER, 2003). En definitiva lo que intentamos sostener es que la estética construye una mirada que recorta a través de lo cómico un tratamiento estético posible de aquello humanamente irrepresentable.

No cabría en este trabajo realizar un estudio extensivo sobre lo cómico en general, porque para ello deberíamos mencionar los importantes trabajos aportados con respecto a esta temática como los de Sigmund Freud, Bergson, Baudelaire, Pirandello entre otros, por lo tanto nos enfocaremos en la manera en que lo vemos materializarse.

Lo primero que podría mencionarse es que la categoría estética de lo cómico opera en un nivel de tensión. Precisa de la tensión para funcionar. Gerard Genette en un estudio sobre la parodia sugiere que “lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (GENETTE, 1982, p.26).

Considerando la tensión como elemento constitutivo, encontramos cierta analogía estructural en la conformación de lo cómico como tal y en la conformación del lenguaje teatral. La analogía encontrada se refiere a que el teatro que venimos estudiando, el occidental, se estructuraría a partir del modelo actancial, es decir, el elemento que estructuraría al lenguaje en cuestión es la existencia de líneas de fuerzas (no paralelas) que se manifiestan en tensión.

El modelo actancial del que hablamos es el que se desprende de los estudios sobre relato de Vladimir Propp (1928) a partir de un corpus de cuentos rusos. Para ello, el autor encontró que en todas las fábulas estudiadas había un esquema de siete partes

(actantes) y cada una de ellas tiene una determinada función dentro del relato. De esta manera, la utilidad del modelo está dada en la posibilidad de reducir el mundo dramático en las infinitas combinaciones de estas funciones. A partir de Propp, no fueron pocos los autores que lo retomaron. En el caso del teatro particularmente, Anne Ubersfeld (1977) aplicó este modelo leído a través de Souriau (1950) y Greimas (1966).

En consecuencia, esta forma, la de líneas de fuerzas en tensión, la vemos representada en lo que llamamos cómico. Para que lo cómico se produzca y por consecuencia tenga un efecto risible, más allá de toda definición que pueda darse, observamos que necesariamente tienen que existir fuerzas que se opongan. Si pensamos por ejemplo en una secuencia de acciones simple, como la de un hombre caminando por la calle, lo cómico se estructurará como un cambio no habitual en su transcurso. El ejemplo canónico es el del hombre que caminaba y tropieza con una cáscara de banana que termina trinándolo al piso. Por otro lado, también podemos encontrar estas fuerzas en oposición en el teatro cuando pensamos en el texto y su interpretación que hace que el enunciado tome distancia de la expectativa previsible en su enunciación. Por ejemplo un hombre serio pidiendo ayuda para nuestro hombre tras la caída por la banana lo hace descostillándose de risa en el piso.

Intentando aproximar un paso más, nos dimos cuenta de que el concepto de lo cómico no nos permite metodológicamente avanzar en el análisis de las muestras que tomamos. La razón de ello es que era ciertamente forzado nombrar como cómico aquello que estamos mirando en obras teatrales que en su temática se refieren a aspectos trágicos de la humanidad o lo humano pero en su forma el tratamiento dado produce efectos risibles.

La cuestión que tal vez más incomoda es que hablar de lo cómico nos remite demasiado al género y precisamente, el corpus que nos interesa claramente no pertenece al género de lo cómico. Es por ello que vimos necesario realizar un esquema en el que podamos ubicar este corpus de obras. Y fue entonces que pensamos en el concepto de humor. Este concepto, reenvía a un estado que puede ser tanto “bueno” como “malo” y de alguna manera, aunque abordamos el humor risible, nos desligamos de una asociación cristalizada.

Ahora bien, llevando el concepto a nuestro campo, el de la estética teatral, implica tratar de definir el humor (como diferente al campo de lo cómico) y observamos que se lo ha analizado desde varios puntos de vista, desde el arte, la filosofía, hasta la

ciencia sin llegar a una sola conclusión. Por esta razón, no se puede partir de una sola concepción del humor.

Sin embargo, encontramos que es más frecuente la utilización de la definición tradicional de humor que fue aportado por S. Freud en el año 1927 y que la encontramos analizada por Oscar Steimberg en *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*:

“El locutor del dicho humorístico tematiza o manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero -que también es descrito por Freud en tanto efecto compartido por emisor y receptor- devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la "grandeza" del yo” (STEIMBERG, 2001)

En consecuencia, no pareciera muy desacertado considerar al humor como una categoría -estética- y ubicarlo en el medio entre lo cómico y lo trágico y asimismo, distanciándose de las emociones suscitadas por lo trágico y lo cómico, es decir, que en el medio de esos dos ejes podríamos encontrar obras teatrales que a través del recurso humorístico pongan en tensión lo trágico y lo cómico, al mismo tiempo que se distancia de uno y otro.

La *negrura* que le agregamos es para darle una mayor precisión al lector y de esta manera pueda anclar el concepto de *negro* con el corpus que trabajamos. Aunque Pavis habla de *comedia negra*, al mismo tiempo se retracta señalando que “de la *comedia* la obra sólo tiene el nombre” (1998, p. 78). De esta manera, si hablamos de humor negro se sabe que son textos que se refieren al mundo de manera pesimista.

2. HUMOR EN ESCENA

¿De qué manera entonces aparece el humor? ¿Cuáles son sus procedimientos? ¿Cuáles son los principales elementos que participan en al construcción del humor?

Para realizar un análisis de cómo los procedimientos humorísticos aparecen en escena recordamos dos conceptos del teórico teatral Patrice Pavis que nos parecen claves, dado que nos podrían permitir abordar al teatro desde sus reglas de generación para luego pensar en su procedimiento humorístico.

El primero de ellos es el de la *composición paradójica* y la define como la técnica dramaturgica con la que cuenta el escritor dramático con el fin de invertir la perspectiva de la estructura dramática.

Pavis señala al menos dos maneras en que puede darse esta inversión (PAVIS 1998, p.86):

- a- El *Intermedio cómico* que consiste en insertar un episodio cómico en plena situación trágica.
- b- La figura de la *ironía* que consiste en mostrar la ironía del destino de un personaje trágico

¿Será posible pensar la composición paradójica como un recurso con la que cuenta el humor?

Vayamos a un estudio de caso: la obra *Campocómico* (2005) con dramaturgia de Javier Santanera y José Luis Valenzuela y dirigida por este último, está principalmente basada en la trilogía de Primo Levi, y sus relatos de sobrevivir el Holocausto.

La obra tendrá entonces, como universo temático el campo de concentración y de este fondo resalta el personaje de un prisionero que a su vez se convierte en un contador de chistes y realiza su show. Hay en esa configuración cierto reenvío al stand

up. Los chistes tienden mayoritariamente a referirse a la supervivencia en el campo. Y será esta tensión el elemento que configura el monólogo de principio a fin.

Observamos que la obra comienza con una serie de chistes que funcionan como carta de presentación del cómico. Son chistes más bien típicos de humor judío. De este modo, se obtiene un primer plano del cómico que dista del prisionero. Lo que nos da a entender que se trata de un prisionero es fundamentalmente el vestuario. Harapos de camisa y pantalón más gorro a rayas. En cuanto al contenido de los chistes, de a poco, irá virando hacia la zona oscura del campo y aparece un segundo plano: el espacio del campo y la supervivencia específicamente.

Podría decirse que los dos elementos de la composición paradójica se encuentran presentes en este texto. Veamos un ejemplo de intermedio cómico en la siguiente réplica:

-(...) Se escucharon varios disparos, un largo silencio y ya nunca más volvió (Shepszal) a escuchar a su mujer ni a sus hijas.

Dichoso de él, diría Elías (...)-

Es interesante agregar al aporte de Pavis, que así como tenemos intermedio cómico como recurso del cual se prevé determinados efectos de sentido, también podríamos pensar en un “intermedio trágico” que tiene similares efectos. El siguiente ejemplo ilustraría lo que estamos refiriendo:

El personaje se prende un cigarro mientras hace aparecer carteles con los siguientes textos:

-(...) ¿Es lindo el amor, no? / 14 meses dura la pasión / 16 días la alegría por ganar la lotería / 1 hora la conmoción mundial por la masacre de Krievé / 15 minutos la muerte en cámara de gas (...)-

La otra figura que mencionamos en la figura de la ironía. Ésta la observamos, por ejemplo, hacia el final. El personaje demora el final de cierre de su show:

-(...) ¿El espectáculo no les gustó? Les pido mil disculpas. Disculpas, disculpas, disculpas, disculpas, disculpas...

¡Ah! Ya entiendo. Lo que ustedes están esperando es el remate de esta historia. Lo único que interesa en realidad es el remate, es lo más importante. No se preocupen, amigos, puedo asegurarles que tengo preparado para ustedes un buen remate (...)

Comencemos, ¿Cuánto me dan por este gorro que perteneció al minero armenio Levon Bobosian? ¿Quién ofrece más? ¿Cuánto? ¡Un millón al señor!

¿Y cuánto por esta camisa que perteneció al poeta Tadeuz Borowski y luego pasó a manos de mi amigo personal, el ingeniero Primo Levi? ¿Cuánto señores? ¡Tres millones ahí!

Mientras sigue el personaje con el remate, se proyecta un texto a un costado en el que se observa un listado de países que fueron escenario de masacres y genocidios seguido por cifras millonarias que guían la cantidad de muertes de casa uno de esos países dando cuenta, en cierto modo, de que el Holocausto no ha sido el único genocidio que ha sufrido la humanidad. Finalmente, los objetos rematados son todos aquellos que se observan en escena, incluido el vestuario del personaje. Asimismo, puede apreciarse que los objetos están claramente derruidos y las prendas convertidas en harapos.

3. LA PERSPECTIVA DEL HUMOR

La noción de *perspectiva* también nos parece necesario introducirla dado que nos remite a la idea de construcción de una mirada escénica. Es decir, el escenario puede pensarse como aquel espacio en el cual el director calcula cómo será mirado lo que se expone. Pues todo lo que está dentro del escenario a la vista del público, todo significa, todos son signos. Esta variable de la perspectiva, poco atendida, permite reconstruir el tipo de convención presupuesto.

En la obra traída a ejemplo vemos como la construcción del personaje es coherente con la perspectiva elegida: la ruptura de la cuarta pared en tanto el personaje interpela al público. Cuando cuenta chistes, se los cuenta al público, los mira, los

cuestiona y les hace preguntas directamente. Asimismo, la obra construye dos personajes: el del contador de chistes, y el prisionero. Y se observa que el primero tiende a invisibilizar al personaje del prisionero, pues se trata de un comediante y ya no un actor. El contador de chistes supone un efecto de borramiento en cuanto a la construcción de personaje y exige la ruptura de la cuarta pared puesto que el cómico se dirige al público creando ese efecto de transparencia. En este sentido, las palabras importantes aquí son borramiento y transparencia y es necesario dar cuenta de que estos efectos son tan contruados como los de la invisibilización.

4. A MODO DE CIERRE

Para finalizar diremos, en primer lugar, que es posible ver que esta obra en particular tiene una estructura en la que observamos dos niveles de teatralidad que se cruzan. Se construyen dos espacios, dos personajes, dos historias. El espacio del stand up y el espacio del campo de concentración, el cómico que se desdibuja del personaje del prisionero, el relato del cómico y el relato del prisionero.

Además de estos cruces, la composición paradójica parece ser la estructura sobre la que se erige el texto y su puesta en escena. El aspecto cómico parece convocado por esa jocosidad propia del espacio del stand up y llevado a un espacio tortuoso. ¿Será que la estetización del humor procede como un filtro?

La distancia tanto con la identificación y la catarsis, como con el extrañamiento absoluto, la interpelación al público, la caída de la cuarta pared, mostrar el carácter construido del teatro... ¿Se podrán agrupar estos elementos dentro del campo del humor?

Según ciertas líneas de corriente teórica un rasgo característico de estilo de época, el de ésta, es la hibridación, la mezcla y cruces de lenguajes. ¿Será que el humor fue lo suficientemente permeable para dejarse nutrir por otras raíces?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GENETTE, G. [1982] (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Taurus

IBARRA, I. (2010) “Tragedias y conflictos sociales en escena”. Trabajo presentado en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

IBARRA, I. (2011) “Estética de la creación teatral”. Trabajo aceptado para presentar en las II Jornadas de Crítica Genética. Ciudad de Tandil, Buenos Aires, Argentina

NIETZSCHE, F. [1872](1998) *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: EDAF

PAVIS, P. [1998] (2007) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós

STEIMBERG, O. (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” *Signo y seña*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

TOKER, Rudy y Eliahu (2003) *Odiar es pertenecer y otros chiste para sobrevivir*. Buenos Aires: Norma Editorial