

# El lenguaje como instrumento del humor en *The Dumb Waiter* y *Mountain Language*, de Harold Pinter\*

Juan C. Saravia  
Universidad de Costa Rica  
juan.saravia@ucr.ac.cr

José R. Saravia  
Universidad de Costa Rica  
jose.saravia@ucr.ac.cr

Sussana Monge Alvarado  
Universidad de Costa Rica  
sussana.monge\_a@ucr.ac.cr

**Recibido:** 15 de abril de 2015 . **Aprobado:** 17 de octubre de 2015.

## Resumen

Este artículo analiza los recursos que generan el humor lingüístico característico en las obras breves *The Dumb Waiter* y *Mountain Language*, de Harold Pinter, a la luz de la teoría holo-cultural del humor, según la proponen Alford y Alford. Se observa la función de los insultos, referencias escatológicas, malentendidos y el uso del humor negro para concluir si los recursos que Pinter utilizó adquieren un carácter de universalidad y si se mantienen constantes en su obra temprana y posterior.

**Palabras clave:** Harold Pinter, *Mountain Language*, *The Dumb Waiter*, humor, cultura, lenguaje.

## Abstract

This article analyzes the resources that generate the particular linguistic humor in Pinter's *The Dumb Waiter* and *Mountain Language* under holo-cultural theoretical premises of humor, as proposed by Alford and Alford. Insults, scatological references, misunderstandings, and the use of black humor are observed to conclude whether or not Pinter's early and late work include them and if those resources become more universal.

**Keywords:** Harold Pinter, *Mountain Language*, *The Dumb Waiter*, humor, culture, language.

---

\* Los autores expresan por este medio su gratitud a todas las personas que los apoyaron para publicar sus artículos y creación literaria, especialmente Ursula Kott, Kary Meyers e Ilse Bussing

La obra de Harold Pinter se caracteriza por un uso muy particular del humor. Este surge donde menos se espera, invisible primero, tenue después, para presentarse con toda fuerza otras veces, como el famoso gato de Chesire de *Alice in Wonderland*. Tanto es así, que Guasp (2006) argumenta que “si Lewis Carroll hubiera escrito teatro, se parecería mucho al de Pinter, porque el humor es un ingrediente importante en la mejor literatura, y a Pinter no le falta”(p. 42). Sin embargo, como el elusivo felino de Carroll, el humor “pinteresco” no es de acceso simple; al abordarlo, es necesario recordar lo que de sí mismo dijo una vez el dramaturgo absurdisto: *I had a pretty good notion in my earlier plays of what would shut an audience up; not so much what would make them laugh; that I had no ideas about* (citado en Norrick y Baker, 1995, p. 253). En este sentido, ante la cándida admisión de Pinter sobre su inicial poca preparación para conseguir hacer reír al público, cabe preguntarse cuáles fueron los recursos de los que echó mano para alivianar la pesada atmósfera de sus piezas teatrales. Asimismo, es posible hipotetizar que el humor de Pinter debió madurar con el tiempo y que, si bien sus primeras obras podrían generar risa espontáneamente, las últimas deberían mostrar un uso del humor más controlado.

El problema radica en el hecho que, como es bien sabido, el humor ha sido un área de relativamente poco estudio en la crítica literaria. Esta situación se torna un tanto más complicada debido a que las ciencias sociales tampoco han ahondado en el tema para encontrar ideas de aplicación más generalizada, como lo afirman Alford y Alford (1981):

Humor has proven to be rather elusive of scientific characterization. Instances of humor can be sophisticated or simple, generally accessible or directed to restricted audiences. Humor, too, can serve diverse, even antithetical functions. In the humor literature we find both general theories of humor and discussions of its various functions. Missing from this literature, however, is a broad, descriptive, cross-cultural study addressing the cultural diversity of humor expression, as well as exploring aspects of humor which appear universal (p. 149).

Ante este vacío, se utilizarán las propuestas de los estudios holo-culturales esbozados por Alford y Alford sobre el humor, con el objetivo de constatar hasta qué punto las obras *The Dumb Waiter* (1957) y *Mountain Language* (1988) presentan elementos humorísticos de carácter universal. Estas obras se seleccionaron por dos factores: en primer lugar, ambos textos son

piezas cortas, lo cual obliga al dramaturgo a buscar mayor eficiencia en lo relativo a los recursos humorísticos. En segundo lugar, la distancia cronológica entre ambas resulta útil para comparar cómo dichos recursos han madurado.

### Una perspectiva holo-cultural del humor

Según Ilesanmi (2009), los estudios holo-culturales (también llamados “*cross-cultural studies*” en inglés) se preocupan por establecer, a través de comparaciones sistemáticas entre culturas, patrones de coherencia de las diferentes manifestaciones sociales dentro de grupos humanos:

Cross-cultural research is a scientific method of comparative research which focuses on systematic comparisons that compares culture to culture and explicitly aims to answer questions about the incidence, distributions, and causes of cultural variation and complex problems across a wide domain, usually worldwide. Such questions include:

- What are the patterns of coherence and sources of coherence in the practices, beliefs, social roles, norms, expressions, and forms of organization and conflict in a) human communities? b) Other

forms of groups? c) Other extra-community trajectories?

- How much of that coherence is due to a) Common history, language, identity? b) Common or recurrent modes of adaptation to recurrent human problems? c) recurrent consistencies in how language, discourse and expression, social and d) Roles, norms and organizations constructed into shared cultures?
- What are the patterns of decoherence and disjuncture, misunderstanding and conflict that arise given the a) multiplicity and overlapping of cultures? and b) cleavages and disjuncture of cultures? (Ilesanmi, 2009, 82).

El humor debe entenderse como una manifestación socio-cultural. En otras palabras, si bien es cierto que la respuesta de la risa es innegablemente humana, lo que una sociedad encuentra divertido, puede perfectamente verse como ofensivo en otra y es precisamente por dicha razón que los estudios holo-culturales resultan de suma utilidad para analizar las manifestaciones humorísticas. Alford y Alford (1981), por ejemplo, retoman esta naturaleza dual del humor cuando citan las conclusiones de la pionera investigación de Bowman: *Bowman concluded that humor is a more or less elemental human reaction, and that the fundamental*

*elements of humorous situations remain the same across cultures. The content of humorous situations, however, varies from culture to culture* (p. 150). El análisis del humor desde la perspectiva de los estudios holo-culturales contribuirá a develar cuáles son los elementos fundamentales que hacen que el humor adquiera un carácter más universal.

Los estudios holo-culturales buscan establecer patrones útiles para entender cómo diferentes sociedades pueden manifestar elementos culturales: *cross-cultural studies which purport to sample from all major culture areas of the world, thus achieving a close approximation of a random sample of cultures* (Alford y Alford, 1981, p. 150). La respuesta humorística comprende elementos culturales relativamente universales, como la risa. Sin embargo, los factores que provocan hilaridad están condicionados por el entorno social. Alford y Alford (1981) establecen que el grado de estratificación social condiciona el humor. De este modo, las culturas que exhiben relaciones sociales más horizontales se permiten un tipo de humor más físico, definido por la complicidad entre iguales, mientras que las culturas más jerárquicas recurren al humor verbal:

In regard to the cultural diversity and distribution of forms or techniques of humor it was discovered that forms

differ in appropriateness for different expressive and instrumental purposes. Mock aggression, practical jokes, and imitation, for example, seem to be most appropriate in relatively unstratified societies. Satire, riddles, and linguistic humor, on the other hand, occur in more stratified societies (Alford y Alford, 1981, p. 163).

Las culturas más estratificadas crean un eje de orientación vertical, que permite dirigir el humor a los superiores o a los inferiores. Resulta obvio que el humor de Pinter se mueve verticalmente hacia abajo, ya que el dramaturgo enmarcó sus obras claramente dentro de contextos de poder donde los superiores oprimen a los inferiores. Así, en *The Dumb Waiter*, Ben, el asesino a sueldo “inteligente” convierte a Gus en el blanco del humor, mientras que, en *Mountain Language*, los representantes de la autoridad militar acaparan todo el poder y se burlan a sus anchas de los civiles.

### **El humor lingüístico de Pinter**

El flujo humorístico, cuando se desplaza desde el plano inferior al superior, comprende el humor lingüístico, como señalan Alford y Alford (1981): *Humor directed at superiors correlates with stupidity humor (.26), pretension humor (.34), the presence of linguistic*

*humor (.25), the presence of comic specialists (.30), clowns (.25), and jesters (.30).* (p. 157). El humor lingüístico constituye uno de los recursos más explotados por Pinter y se manifiesta a través del uso de paronimia (tanto en juegos de palabras como en vocablos mal empleados), malentendidos y conclusiones erróneas (*non sequiturs*) que resultan divertidas para el espectador por su carácter absurdo. Por ejemplo, en *The Dumb Waiter*, una pregunta de Gus hace estallar de ira a Ben porque éste último asume que el primero lo está llamando indolente:

Gus (rising, looking down at Ben). How many times have you read that paper?  
Ben slams the paper down and rises.  
Ben (angrily). What do you mean?  
Gus. I was just wondering how many times you'd—  
Ben. What are you doing, criticising me? (Pinter, 1960, p. 102).

La presencia de los mismos recursos se puede observar también en *Mountain Language*, como la explicación que el sargento da a la joven sobre por qué ella ha podido ingresar a la prisión: “Sergeant. Yes, you’ve come in the wrong door. It must be the computer. The computer’s got a double hernia” (Pinter, 2005, escena 3, p. 18).

También destaca la presencia de lenguaje con sentidos sexuales e insultos, lo cual

corresponde con los hallazgos relativos al humor holo-cultural:

Humor, of course, can be affected through various forms and by various techniques. In our survey we recorded the presence of riddles, mock aggression (tickling and horseplay), practical jokes, caricatures, linguistic humor (puns and wordplay), insults, imitation, and satire (Alford y Alford, 1981, p. 158).

Gus, en *The Dumb Waiter* recibe insultos de intensidad variada, que van desde el inocuo tontuelo (*birk*, Pinter, 1960, p. 103), hasta imbecil (*fool*, p. 98). Sin embargo, por el contexto de opresión política, los militares en *Mountain Language* usan los insultos como instrumentos de intimidación, lo cual, de acuerdo con los hallazgos de Alford y Alford (1981), se convierte más bien en una transgresión social no cómica en sociedades altamente estratificadas, como la británica:

Mock aggression, practical jokes, insults, and imitation are humor forms which, in order to be nondisruptive, require a licensed situation or audience. These forms of humor are most appropriate in social contexts of intimacy and equality and where social interaction tends to be unproblematic. Cross-culturally, these forms appear more often in simpler societies (p. 158).

En este sentido, los insultos no constituyen un recurso de humor lingüístico en *Mountain Language*, ya que esta obra carece de una atmósfera de intimidad. Por el contrario, en *The Dumb Waiter*, precisamente gracias a la proximidad entre los personajes, Ben posee licencia para degradar con palabras a su compañero y aprovecha para recordarle su posición jerárquica: “Ben. Who’s the senior partner here, me or you?” (Pinter, 1960, p. 98). Gus acepta su inferioridad y Ben, mostrando condescendencia, afirma que él, como superior, cuida los intereses de su subordinado: *Ben. I’m only looking after your interests, Gus. You’ve got to learn, mate* (p. 98).

Pinter crea aquí una situación humorística con la palabra “intereses”, que ocurre gracias a una mala interpretación, otro de los recursos lingüísticos preferidos por Pinter para generar humor. Ben emplea la palabra “intereses” con una connotación de “negocio” (*stakes*). Previamente, Ben había increpado a Gus por “no poseer intereses”:

Ben. You know what your trouble is?  
Gus. What?  
Ben. You haven’t got any interests.  
Gus. I’ve got interests.  
Ben. What? Tell me one of your interests.  
Pause.  
Gus. I’ve got interests (Pinter, 1960, p. 90).

Pinter crea a un juego de palabras aquí. De acuerdo con Hodge (1987), el subtexto en este tipo de recurso lingüístico es fundamental para generar una respuesta humorística:

We love word play because we all use language, but we all do not have the capability of putting it together in amusing ways. However, though the young director must be aware of the text in a comedy, he must also pay the most careful attention to the subtext because what is truly funny will be there (p. 290).

Nótese cómo Ben emplea la palabra “intereses” en esta interacción con el sentido de pasatiempos, no con la connotación comercial, que implica riesgo. Gus, sin embargo, en lugar de hablar de sus pasatiempos, se limita a asegurar que él sí tiene intereses, probablemente refiriéndose a cuánto le importa su propia vida. Ambos personajes, cómicamente, usan la misma palabra con sentidos distintos. Ben, sin entender lo que Gus dice, asevera que su trabajo se hace más llevadero gracias a sus propios pasatiempos. Su interlocutor, quien cree que están hablando del riesgo asociado a ser un asesino a sueldo, pregunta si Ben no se siente “harto a veces” (Pinter, 1960 p. 90), interrogante que solo genera la confusión de su superior.

Pinter también emplea este tipo de confusiones en *Mountain Language*, pero la

naturaleza de las mismas es más situacional que lingüística. El humor lingüístico está presente en esta obra, pero muestra una diferencia significativa con el empleado en *The Dumb Waiter*: el lenguaje de Mountain Language adquiere matices más agresivos y referencias escatológicas:

Young woman: I do not speak the mountain language.  
 Silence. The Officer and Sergeant slowly circle her. The Sergeant puts his hand on her bottom.  
 Sergeant: What language do you speak? What language do you speak with your arse?  
 Officer: These women, Sergeant, have as yet committed no crime. Remember that.  
 Sergeant: Sir! But you're not saying they are without sin?  
 Officer: Oh, no. Oh, no. I'm not saying that.  
 Sergeant: This one's full of it. She bounces with it.  
 Officer: She doesn't speak the mountain language (Pinter, 2005, escena 1, pp. 12, 13).

Las referencias escatológicas y el humor relativo al funcionamiento del cuerpo son altamente transgresivos y requieren de una alta licencia cultural de acuerdo con Alford y Alford (1981, p. 159). En la cultura Occidental, el humor negro correspondería a dicha licencia.

### La permisividad del humor negro

El humor negro se vuelve particularmente apropiado para la obra de Pinter porque el dramaturgo concibe sus piezas teatrales en mundos donde no existe una idea de la verdad que apoye la experiencia humana y, por lo tanto, la desesperanza reina de forma suprema. Así, los personajes de Pinter se enfrascan en interacciones absurdas, caracterizadas por la falta de esperanza que se conecta al nihilismo, posición estrechamente ligada al humor negro:

The despair that gives the blackness to black humor suggests an affinity with nihilism, the 'condition' or 'state of mind in which nothing appears to have value or meaning' (Goudsblom 1980: ix). Goudsblom sees nihilism as a reaction to the cultural imperative (deriving from Socrates) which requires that each person 'base his opinions and actions on firm knowledge [of] what is right.' To despair of this attempt amounts to 'an endless suspension of judgment and to the denial of all certainties' (Goudsblom 1980: x-xi): instead of 'truth,' which puts one in possession of 'the only genuine image of being and well-being,' the nihilist has only 'the sense of a lack [...] the realization that essential truth is missing' (Goudsblom 1980: 88) (Marvick, 2006, p. 40).

De este modo, Pinter usa el humor negro para dismantlar las nociones de seguridad, confianza, respeto y consideración que proveen solidez a la experiencia humana. Cada uno de estos embates hace añicos las “verdades” que sostienen la integridad física y psicológica de los personajes, como lo ilustra *Mountain Language*. Cuando las mujeres denuncian que una de ellas ha sido atacada salvajemente por un perro, las autoridades reaccionan de un modo inaudito:

Officer. Look at this woman's hand! I think the thumb is going to come off.  
(To Elderly Woman) Who did this?  
She stares at him.  
Officer (cont.). Who did this?  
Young woman. A big dog.  
Officer. What was his name?  
Pause.  
Officer (cont.). What was his name?  
Pause.  
Officer (cont.). Every dog has a name! They answer to their name. They are given a name by their parents and that is their name, that is their name! Before they bite, they state their name. It's a formal procedure (Pinter, 2005, escena 1, pp. 10, 11).

Este tipo de burocracia absurda en la que se espera que un perro diga su nombre antes de morder, rompe con las expectativas de la audiencia en medio de una escena inicial

donde la tensión y la violencia reciben a los espectadores. El humor negro ha cumplido su función; el nihilismo de los personajes invade también al público que atestigua, incrédulo, un acto carente de toda humanidad.

Pinter utiliza también humor negro en *The Dumb Waiter*, pero este se da como lenguaje de estilo indirecto, no como parte de la acción en el escenario. Mientras los dos asesinos a sueldo esperan en el cuarto, Ben comenta con Gus las noticias del periódico:

Ben. What about this? Listen to this!  
He refers to the paper.  
A man of eighty-seven wanted to cross the road. But there was a lot of traffic, see? He couldn't see how he was going to squeeze through. So he crawled under a lorry.  
Gus. He what?  
Ben. He crawled under a lorry. A stationary lorry.  
Gus. No?  
Ben. The lorry started and ran over him.  
Gus. Go on! (Pinter, 1960, p. 86).

Aunque, la misma situación ocurre un poco más adelante en la obra, cuando Ben comparte con Gus la noticia de que una niña de ocho años mató un gato (p. 87), el contraste entre ambas noticias refuerza el efecto humorístico. Que un anciano muera atropellado al tratar de pasar por debajo de



un camión es algo posible; que un periódico publique por igual la muerte de un gato a manos de una niña de ocho años es absurdo. Sin embargo, la ironía de que dos asesinos a sueldo se escandalicen por noticias de muerte provee un sentido humorístico a la pieza teatral: el humor negro privilegia temáticamente la muerte y todo lo que se le relaciona, por lo que es claro que tanto *The Dumb Waiter* como *Mountain Language* van a incluir recursos humorísticos de este tipo. El nihilismo de los personajes se complementa con el sentido de desesperanza en la atmósfera de las obras.

### Diálogo y función metalingüística

Tal y como aseguran Norrick y Baker (1995), el empleo del lenguaje que hacen los personajes de Pinter ejemplifica el humor metalingüístico, al que definen por medio de la autoreferencialidad del lenguaje: *Following Roman Jakobson in his definition of the metalingual function of language as directed at the code itself, Pinter's comic focus on the form of talk counts as metalingual humor* (p. 253). La preocupación del lenguaje que se refiere a sí mismo es claramente visible en *The Dumb Waiter*, donde Ben y Gus se pelean por el correcto uso de expresiones coloquiales:

Ben. Go and light it.

Gus. Light what?

Ben. The kettle.

Gus. You mean the gas.

Ben. Who does?

Gus. You do.

Ben (his eyes narrowing). What do you mean, I mean the gas?

Gus. Well, that's what you mean, don't you? The gas.

Ben (powerfully). If I say go and light the kettle, I mean go and light the kettle.

Gus. How can you light a kettle?

Ben. It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!

(Pinter, 1960, p. 97).

Los personajes de *The Dumb Waiter* se enfrascan en semejantes batallas lingüísticas porque es precisamente a través del lenguaje que ellos negocian su posición en el mundo de la obra; no se trata de esclarecer el verdadero significado de una palabra o expresión, sino de hacerle ver al otro quién es la figura que ostenta el poder. Entre más articulado sea el personaje, más posibilidad tendrá de sentir que puede dominar el caótico universo de la obra y todas las restricciones que este le impone: *Pinter's characters use language to negotiate interpersonal relationships: of primary importance is not reference or ideational meaning in the traditional sense, but rather how the characters maneuver within –and against– the constraints of talk in*

*interaction* (Norrick y Baker, 1995, p. 255). Por supuesto, al romperse los protocolos lingüísticos, ocurren muchos de los malentendidos de los que surgen situaciones humorísticas en las obras.

*Mountain Language* sin embargo, carece de diálogos en los que se aprecie la preocupación metalingüística de los personajes. Esto responde probablemente al hecho de que la preocupación por el lenguaje que habla de sí mismo, visible en la obra temprana de Pinter, es sustituida en las últimas obras del dramaturgo por la preocupación que genera la opresión política, tal y como señalan Norrick y Baker (1995):

In conclusion, most of the examples are from Pinter's early plays: much of his recent work has been increasingly preoccupied by external political considerations. Power struggles between people have been transformed into reflections upon political imprisonment and oppression, most noticeably in, for instance, *Mountain Language* (1988) in which we see torture in action as sadistic soldiers terrorize both the women visiting their husbands and sons in prison, and the prisoners themselves suffering from beatings and menaced by the same soldiers (p. 262).

### Conclusiones

Sin duda alguna, el humor lingüístico de la obra de Pinter responde a las premisas encontradas por Alford y Alford en su estudio holo-cultural del humor, ya que la estratificación social perceptible en *The Dumb Waiter* y *Mountain Language* justifica el empleo de la lengua para generar humor. En ambas obras, el efecto humorístico se logra mediante insultos, referencias escatológicas, problemas semánticos y hasta alusiones a la muerte que, en otros contextos, se verían más bien como transgresiones sociales no cómicas. No obstante, el humor de Pinter adquiere un carácter más universal en las sociedades occidentales, que muestran jerarquías de poder muy bien definidas.

Conforme la obra del dramaturgo madura, se puede comprobar que algunos recursos humorísticos han cambiado. Por ejemplo, si bien las confusiones de tipo *non-sequitur* permanecen como una constante, el humor metalingüístico de *The Dumb Waiter* no está presente en *Mountain Language*, donde la opresión de corte político acapara la atmósfera y los pensamientos de los personajes. Además, en *Mountain Language*, el humor negro se actúa en el escenario mientras que, en *The Dumb Waiter*, se presenta como un recurso de diégesis: los personajes optan por hablar de los eventos relativos a la muerte y muestran un exagerado y cómico desagrado

al hacerlo, a pesar que ellos mismos son agentes de la muerte.

Además, el humor negro en *Mountain Language* y *The Dumb Waiter* depende en gran parte del distanciamiento psicológico: Ben y Gus comentan las noticias de un mundo que está afuera; los oficiales de la prisión no pertenecen a la escoria social que habla el “idioma montañés”. Este distanciamiento se logra gracias a que los personajes de las obras de Pinter prácticamente no proveen ninguna información sobre su pasado. Así, la audiencia debe luchar para comprender la referencialidad del diálogo; el espectador cuenta solamente con la acción escénica para dar sentido a las interacciones verbales entre los personajes, como observa Saltz (1992):

Pinter's plays –and this applies equally to his recent “political” plays as well as his earlier, ostensibly “apolitical” ones– eliminate all such dramatically inert padding and provide only what is necessary, and everything that is necessary, for the dramatic event to take place (p. 228).

En este sentido, el humor lingüístico de *The Dumb Waiter* y *Mountain Language* posee una característica adicional: se fragmenta y codifica para que pueda ser accesible únicamente cuando la desesperanza típica del nihilismo establezca una complicidad entre la acción dramática y los espectadores.

### Lista de referencias

- Alford, F. & Alford, R. (1981). A holo-cultural study of humor. *Ethos*, 9 (2), 149-164.
- Guasp, J. (2006). El cuidador, los enanos, la colección, by Harold Pinter; el amante, escuela nocturna, sketches de revista by Harold Pinter. *El ciervo*, 55 (660), 42.
- Hodge, F. (1987). *Play Directing; Analysis, Communication, and Style*. New Jersey: Prentice Hall.
- Ilesanmi, O. (2009). What is Cross-cultural Research? *International Journal of Psychological Studies*, 1(2), 82
- Marvick, L. (2006). Brecht, Shakespeare, and the Dynamics of Black Humor. *Studia Neophilologica*, 78 (1), 39-45. doi:10.1080/00393270500355668
- Norricks, N. P., & Baker, W. (1995). Metalingual humor in Pinter's early plays. *English Studies*, 76 (3), 253.
- Pinter, H. (1960). *The Caretaker and the Dumb Waiter*. New York: Grove Press.
- Pinter, H. (2005). *Mountain Language. Death, etc.* New York: Grove Press.
- Saltz, D. (1992). Radical Mimesis: The “Pinter Problem” Revisited. *Comparative Drama*, 26 (3), 218-236.

■ Artículos