

UNIVERSIDAD DE CHILE

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

**TRABAJO FINAL DE SEMINARIO DE GRADO
CONDUCENTE AL GRADO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
CON MENCIÓN EN LITERATURA**

La adolescencia: el choque cómico con el mundo adulto

***Una lectura cómico-humorística de
dos cuentos de Julio Cortázar.***

Alumna: Daniela Veas Mardini.

Profesor: Luis Vaisman A.

Seminario de Grado: “Lo cómico y la comedia”

Santiago, 15 de diciembre de 2004.

¿Por qué lo cómico?, ¿Por qué Cortázar?

Mi elección del Seminario de Grado titulado “Lo cómico y la comedia” se basa, principalmente, en la originalidad del tema y en su tratamiento novedoso en un Seminario de Grado.

“Lo cómico y la comedia”, ¿es *en serio* el tema de un Seminario de Grado?, pensaron algunos. Y justamente contra ese prejuicio es que se va conformando, a lo largo del Seminario, un nuevo concepto de comedia y de lo cómico, que han ampliado mi visión y mi capacidad de interpretación de la literatura en general, y no sólo de las obras que viene ya rotuladas como “cómicadas”. Pero es mejor dejar que estos conceptos y sus características se revelen a lo largo del trabajo que se desarrolla más adelante.

¿Por qué Cortázar?. La razón es sencilla y quizás simple: gusto personal. Siempre me ha gustado la obra de este autor. Partiendo desde Cortázar y del volumen *Historias de cronopios y de famas*, los cuentos que analizaré me fueron recomendados por el profesor y la final elección para su análisis radica en el efecto que me produjeron: una risa ambigua, un no saber si reír o compadecerme de los adolescentes que son protagonistas de ambos cuentos. Los relatos de *Historias...*, por su parte, me produjeron la sensación de estar frente a algo nuevo, donde la risa a carcajadas no tiene lugar, pero sí una sonrisa causada por la gran ternura con que están tratados esos personajes cortazarianos.

Mi objetivo principal es descubrir cómo opera lo cómico y/o lo humorístico en los cuentos “La señorita Cora”, “Usted se tendió a tu lado” y en los relatos breves de *Historias de cronopios y de famas*, “Historia” y “Filantropía”. A partir de este descubrimiento intentaré describir una especificidad de lo cómico y/o de lo humorísticos en estos textos.

Lo cómico, la comedia, el humor y Cortázar

Expondré a continuación los aspectos teóricos y conceptuales que servirán de herramientas en el análisis de los textos elegidos. Estos son, a grandes rasgos, la concepción de “comedia”, el concepto de “lo cómico” y de “lo humorístico”, recogidos desde las teorías de tres autores: Wylie Sypher, *Los significados de la comedia*; Elder Olson, *Teoría de la Comedia* y Luigi Pirandello, *Esencia, caracteres y materia del humorismo*. Para un acercamiento a la interpretación de la obra de Julio Cortázar, he recurrido al libro *Cortázar: Una antropología poética*, de Néstor García Canclini. En cuanto a la relación del propio Cortázar con el humor, se expondrán algunas de sus ideas y principios estéticos desde los ensayos que recoge Julio Ortega en el libro *La casilla de los Morelli*.

El sentido de comedia y de lo cómico que construye Sypher está determinado por los acontecimientos sociales del siglo XX (guerras, genocidios, etc.), que instalan en la conciencia moderna una visión de la vida como “constitutivamente absurda”¹. La visión cómica y la visión trágica, en este contexto, ya no se excluyen, sino que se presentan como equivalentes al encontrarse “en los extremos mismos de la experiencia humana”.

Las características propias de la comedia se ven ampliadas en la visión de Sypher, para quien la comedia moderna (que no corresponde, en su propuesta, necesariamente al género dramático propiamente tal, sino que incluye a la narrativa) es “un signo de desesperación”², que se configura a partir de la confusión de la conciencia moderna luego de las tragedias del siglo XX, que obligan al hombre a aceptar que el absurdo forma parte de su existencia, existencia que es objeto de una fragmentación y consiguiente falta de relación entre sí de las experiencias del hombre en el mundo.

¹ Wylie Sypher. *Los significados de la comedia*: Traducción, notas e ilustraciones de Luis Vaisman, 2004. (p.2)

² Ibid. (p.3)

La experiencia humana se vuelve entonces contradictoria, y desde aquí emerge lo cómico. Sypher cita a Kierkegaard (relacionando su sentido de lo cómico con la corriente filosófica existencialista) con la idea fundamental de que “lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente”³. La existencia humana se vuelve absurda y contradictoria, y el hombre aparece como una “marioneta” cuyas luchas se vuelven, ya no trágicas, sino “meramente patéticas”⁴, como consecuencia de su estar en un mundo dominado y arrasado por el sinsentido.

Este mundo signado por el sinsentido afecta la percepción del hombre, el cual se vuelve más sensible a las “calamidades absurdas” de los héroes modernos que a las “anagnórisis trágicas”⁵. La comedia es capaz de representar de manera más cabal la realidad moderna, la cual aparece como “incoherente e inexplicable”, porque el artista cómico comienza por “aceptar el absurdo, lo improbable en la existencia humana”. Y puede hacerlo porque la comedia “admite lo desordenado en el campo del arte”, al contrario de la tragedia; el espectro de temas que la comedia puede elaborar es infinito: “nada humano es ajeno a la comedia”⁶.

El lugar de la risa en el concepto de comedia que propone Sypher tiene diversas y, a veces, opuestas características y sentidos. Algunas de las definiciones del acto de reír que recoge el autor explican la risa como:

“Un acto de liberación frente a una restricción, una respuesta a lo incongruente o lo impropio, o un signo de ambivalencia (...), un síntoma de confusión o sorpresa (...). Una risa revienta siempre que ocurre una ruptura entre el pensamiento y el sentimiento (...) en el momento en que una situación es percibida desde una perspectiva diferente”⁷.

³ Ibid. (p.4)

⁴ Ibid. (p.5)

⁵ Ídem.

⁶ Ibid. (p.7)

⁷ Ibid. (p.7)

A pesar de estas explicaciones de la risa, la relación entre la comedia y el acto de reír no es necesaria; inclusive “la comedia puede, en verdad, no producir risa en absoluto”⁸, debido a la ambivalencia de sus significados y debido también a la ambigüedad de la risa misma, la cual, como emoción extrema con que el hombre reacciona a los estímulos, es equivalente al llanto y puede ser una expresión tanto de felicidad como de angustia y horror.

En relación con este punto, al carácter de la risa y su relación con la comedia, Elder Olson en su *Teoría de la Comedia* apunta que la risa, así como el llanto, corresponde a una catarsis del cuerpo ante cualquier emoción excesiva (puede ser efecto de estímulos externos como las cosquillas, ciertos productos químicos, condiciones físicas enfermizas como la histeria o la locura, la vergüenza, el placer, la alegría, etc.); constituyéndose como un significante ambiguo para múltiples significados. La risa, entonces, se presenta como una manifestación externa, digna de poca confianza para descubrir un fenómeno que Olson considera como particular, *interno y psíquico*, lo cómico⁹.

Aunque Sypher y Olson desarrollan perspectivas muy divergentes con respecto a la comedia (en su libro, Olson construye una definición del género comedia siguiendo el modelo aristotélico), coinciden, sin embargo, en que la risa no es inherente a la comedia; que no es la finalidad de la comedia el producir risa y que la risa no garantiza que se esté ante una comedia.

Se habla de comedia, pero en la construcción del nuevo sentido de lo cómico que lleva a cabo Sypher, el concepto *comedia* no se refiere de manera excluyente al género dramático, como ya se anotó antes. Sin embargo, para dar cuenta del carácter ambiguo y contradictorio de la comedia, se recuperan sus orígenes en el ritual griego, el que consistía en un “ceremonial de muerte- y- resurrección”¹⁰, un rito de fertilidad que consiste en la muerte o sacrificio de un dios-héroe (el año viejo), el renacimiento de un dios-héroe (el año nuevo) y la purgación del mal mediante la expulsión de un chivo expiatorio. Este chivo expiatorio

⁸ Ibid. (p.9)

⁹ Elder Olson. *Teoría de la Comedia*. Barcelona: Ariel, 1978. (pp. 22-23)

¹⁰ Wylie Sypher. Op. Cit. (pp. 14-17)

(animal u hombre divino), que hacía el papel de víctima al cual se transferían los pecados y desgracias de los fieles, en un momento de la evolución del rito pierde su carácter divino y pasa a ser una simple víctima.

El sacrificio o la prueba de fertilidad del dios-héroe, que consiste en una lucha o *agón* entre el rey viejo y el nuevo, en las múltiples formas que puede adoptar, podía ser interrumpido por un intruso que presencia los ritos secretos (*alazon*) y que debe ser expulsado o desconcertado mediante preguntas de las cuales desconoce las respuestas. De aquí se desprende una característica “doble” de la comedia, que es por un lado debate racional y por el otro, orgía fálica, ceremonia de fertilidad. La comedia es “sacrificio y fiesta, crueldad y festival, lógica y licencia”¹¹. Así conserva, al contrario de la tragedia, la acción erótica y una característica fundamental de “juego” debido a que sigue siendo una improvisación en la que hay lugar para distintas probabilidades e improbabilidades.

Desde sus orígenes, la comedia contiene un marcado sentido de liberación. Las improvisaciones eran presididas por un “Señor del Desorden”, y tenían el carácter de un “desprenderse de las máscaras que nos ponemos en nuestro trato con los demás, los cuales se han puesto máscaras para decentes para tratar con nosotros. El ritual cómico era también un “ritual de desenmascaramiento”¹².

El héroe cómico, atendiendo a su origen en la ceremonia de la fertilidad antes expuesta, es bastante complejo, como la comedia misma. El *alazon* (intruso, impostor y jactancioso que aparenta saber más de lo que sabe) era puesto en fuga por el *eiron*, el hombre irónico, personaje que a veces era asumido por el mismo rey. El ironista aparece como el alter ego del *alazon* al adoptar las características del bufón, del *clown* para derrotar a su contrincante en su propio terreno. Por esto, el *eiron* es a la vez el impostor, el ironista y “el doble del mismísimo dios”¹³. En el rito, el sentimiento de culpa de la tribu por el sacrificio del dios es transferido al *alazon*, cumpliendo el rol de chivo expiatorio. Pero el *alazon* es uno de los disfraces del héroe-dios antes del sacrificio, convirtiéndose el dios en su propio antagonista. De aquí la profunda ambigüedad y el carácter contradictorio del héroe cómico: dios-héroe, *eiron*, bufón, *alazon*, chivo expiatorio de su propio sacrificio.

¹¹ Ibid. (p.17)

¹² Ibid. (p.18)

¹³ Ibid. (p.23)

De esta caracterización contradictoria y ambigua del héroe cómico, se desprende la ambivalencia social de la comedia. Puede servir como un “mecanismo de defensa público”¹⁴ que, al poner en ridículo a aquel que es diferente, disipa las dudas de los espectadores a través de la risa. La comedia, entonces, es síntoma de miedo y la risa indica el júbilo de los espectadores que maltratan al chivo expiatorio, el personaje “extraño”, que les produce incomodidad.

En este mismo sentido, Olson caracteriza “lo ridículo” como una doble contrariedad, para con lo bueno y para con lo serio. Ridiculizar implica siempre una *depreciación*, se debe demostrar que la persona ridiculizada es *inferior*, no simplemente diciendo que es malo o que no merece ningún interés serio, sino que se debe demostrar lo absurdo de tomárselo en serio. Lo ridículo se presenta cuando hay *un absurdo puesto de manifiesto*¹⁵.

Olson también destaca la importancia del espectador y de lo diferente en la configuración de lo cómico, ya que la base de lo ridículo es lo diferente. El espectador se considera a sí mismo como modelo o patrón para juzgar lo ridículo. Pero también debe haber alguna semejanza entre el espectador y la persona ridícula, que constituye la base o el modelo según el cual se deprecia a una persona, un acto o un discurso. O sea, debe existir una base de semejanza para que sea posible la diferenciación¹⁶.

Además de la risa como mecanismo de defensa ante lo diferente, Sypher reconoce un segundo significado social de ésta. Existe también una risa hipócrita, que alivia la tensión producida por los valores o ideas encarnadas en el personaje cómico, que aparecen como tabúes en la sociedad. La comedia “aniquila el poder del mal en la persona del chivo expiatorio”¹⁷, la risa evade el conflicto, aquello que no se quiere reconocer.

¹³ Ibid. (p. 30)

¹⁵ Elder Olson. Op.Cit. (p.27)

¹⁵ Ibid. (p.32)

¹⁶ Wylie Sypher. Op.Cit. (p.32)

¹⁷ Ibid. (p. 33)

Otra risa producida por la comedia es la risa liberadora, aquella que ayuda al espectador a dominar su disconformidad de vivir en una sociedad deshonesto y estúpida: “si somos capaces de reírnos sensatamente de nosotros mismos y de los demás, el sentimiento de culpa, de desesperanza, de ansiedad o de miedo puede superarse”¹⁸. La risa libera de las limitaciones del mundo, porque permite dar cuenta de los defectos de la realidad, para así poder enfrentarla.

La comedia se vuelve una necesidad para la sociedad y para el hombre. Aquél que está consciente de sí y se autoinspecciona como ser humano, desarrolla una sensibilidad hacia lo cómico, adquiriendo éste el carácter de signo de civilización.

Existe un camino cómico hacia la sabiduría, que es más complejo que el del héroe trágico. Ambos aprenden a través del dolor, pero la comedia es más adecuada para dar cuenta de este camino debido a su doble visión, a la mirada múltiple, a la perspectiva por incongruencia que hace adoptar al espectador. La comedia permite una visión más humana, más ambigua, de la existencia.

En este punto es preciso ampliar un poco más el concepto de lo cómico que se viene desarrollando a partir de Sypher y Olson. Hay otros autores que se preocupan de las obras cómicas y del problema de la comicidad en las obras modernas, que no hablan de “lo cómico”, si no que utilizan el concepto de “humor”.

Olson caracteriza el humor como una afabilidad general (con recursos como la exageración, la ironía, los comentarios deliberadamente insuficientes, etc.). Ligado a lo humorístico están lo alegre, lo ligero, lo travieso, lo gozoso, que producen otro tipo de risa, diferente a la risa cómica, ya que lleva más hacia la alegría¹⁹. El concepto de humor que maneja Olson es ajeno a la comedia. Sin embargo, hay más que decir con respecto al humor y esta definición parece insuficiente.

Luigi Pirandello²⁰ distingue claramente entre lo humorístico y lo cómico en su ensayo, enfocado a intentar describir y definir el humorismo en la literatura y la vida cotidiana.

¹⁹ Elder Olson. Op.Cit. (p.37)

²⁰ Luigi Pirandello. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*:
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/6Pirandello.pdf>

Pirandello comienza por describir a la obra de arte en general como una creación del libre movimiento de la vida interior del artista, que “organiza las ideas y las imágenes de una forma armoniosa, cuyos elementos se corresponden entre sí y con la idea madre que los coordina”. La reflexión acompaña todo este proceso creativo, el nacimiento y crecimiento de la obra, “reúne los diversos elementos, los coordina, los compara”²¹. La conciencia no aparece como potencia creadora, sino que se confunde con el pensamiento, desde donde la voluntad extrae imágenes e ideas. La reflexión se esconde en el momento de la creación, permanece invisible, siendo para el artista casi una forma del sentimiento, casi como “un espejo en el que el sentimiento se mira”²². A medida que la obra se va desarrollando, la reflexión la critica según las impresiones que recibe de ella.

Esto ocurre en la obra de arte en general, en la obra humorística, en cambio, la reflexión no se esconde, no permanece como forma del sentimiento, sino que “se pone ante él como un juez, lo analiza y descompone su imagen”²³. La reflexión opera como un espejo en que se mira el sentimiento “pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no sólo se mira, sino se arroja y se apaga”²⁴. De la descomposición ejercida por la reflexión emana un sentimiento nuevo, el *sentimiento de lo contrario*. A partir del sentimiento de lo contrario, Pirandello establece la distinción entre lo cómico y lo humorístico.

La observación de lo contrario consiste en un *advertir* que el objeto o el sujeto en cuestión es lo *contrario de lo que debiera ser* (el ejemplo de Pirandello es una anciana señora vestida de modo juvenil)²⁵. De la observación de lo contrario se desprende, en un primer momento, lo cómico, que consiste precisamente en *advertir lo contrario*. La reacción del espectador es la risa.

Pero hay un segundo momento, marcado por la intervención de la reflexión en el espectador de tal escena (quien puede, siguiendo con el ejemplo de Pirandello, atribuir la vestimenta de la anciana a un intento desesperado por mantener el amor de su joven esposo), que determina la emergencia del *sentimiento de lo contrario*. El espectador ya no

²¹ Ibid. (p.6)

²² Ídem.

²³ Ídem.

²⁴ Ibid. (p.10)

²⁵ Notar la relación con Olson, quien como lo vimos, caracteriza lo ridículo como una doble contrariedad, para con lo bueno y para con lo serio.

puede reír como lo hizo antes de la intervención de la reflexión, ya que ésta lo obliga a penetrar en su primera observación. En este *sentimiento de lo contrario* reside lo humorístico.

Siempre que el sujeto se encuentra ante una verdadera representación humorística, experimenta un estado de *perplejidad*, un sentirse entre dos cosas: algo produce risa, y algo la amarga. Ese algo es el *sentimiento de lo contrario*, que surge en las obras humorísticas “de una especial actividad que la reflexión asume en la concepción de tales obras”²⁶. En la concepción de la obra humorística la reflexión aparece como una actividad que consiste en turbar e interrumpir la organización armoniosa de las imágenes en la obra, provocando una “asociación entre contrarios (...) las imágenes, en lugar de asociarse por similitud o contigüidad, se presentan en contraposición”²⁷.

Al igual que para Sypher, para Pirandello “todas las ficciones del alma, todas las creaciones del sentimiento son materia del humorismo”²⁸, la reflexión desmonta toda imagen para ver cómo está hecha, y ese desmontaje puede hacerse con “simpática indulgencia”. Pero no hay que perder de vista que esa indulgencia, compasión o incluso piedad, son frutos de la reflexión en la obra humorística, son un sentimiento de lo contrario nacido de la reflexión sobre aquellos sucesos, sentimientos u hombres que provocan al mismo tiempo el desdén, la indignación y la burla del humorismo, tan sinceros como la indulgencia, la compasión y la piedad con las que también son tratados por él.

El arte humorístico opera, a diferencia del arte en general, por descomposición: su objetivo no es la fijación de abstracciones ideales, sino la recuperación de la ilogicidad, del desorden de la vida y de la conciencia del hombre. El humorista descompone un carácter para “representarlo en sus incongruencias”²⁹. El humorismo busca contrastes y contradicciones, no compone un mundo, lo descompone³⁰.

Es posible observar los múltiples lugares de encuentro entre la teoría de Sypher, los conceptos recogidos de Olson y la teoría de Pirandello. Los conceptos de *lo cómico* en

²⁶ Ibid. (p.10)

²⁷ Ibid. (p.11)

²⁸ Ibid. (p.15). Según Sypher: “nada humano es ajeno a la comedia”. Se pueden ver los puntos de contacto entre los dos conceptos.

²⁹ Ibid. (p.28).

³⁰ Nueva relación con Sypher para quien: “la comedia admite lo desordenado en el campo del arte”.

Sypher y *lo humorístico* en Pirandello son muy similares, y en algunos momentos equivalentes. El interés del concepto de lo humorístico en Pirandello reside en su utilidad para tratar el problema de la creación de la obra y de su recepción.

En relación con los significados sociales que Sypher atribuye a su concepción de comedia, se encuentran algunos conceptos interpretativos de la obra de Julio Cortázar que expone Néstor García Canclini en su libro *Cortázar: Una antropología poética*.

García Canclini se instala interpretativamente desde el mismo lugar del que parte Sypher, desde las crisis de la razón ocurridas en el pensamiento del hombre moderno. La razón ya no es la esencia del hombre, quien se define ahora como un ser de posibilidades, cuya libertad es signo de incertidumbre. “La posibilidad es siempre el desorden, la negación de las estructuras trazadas por la razón.”³¹

Según García Canclini, a lo largo de su obra, Cortázar lleva a cabo, de distintas maneras, una “labor desmitificadora” de la realidad. Quiere abolir las máscaras con las que el hombre se cubre convenientemente en todos los sectores de la vida, y así dar cuenta de una realidad más rica.³² Para esto utiliza, al comienzo de su obra, la figura de los monstruos y la irrupción de lo fantástico en la cotidianeidad. Lo monstruoso se convertirá, en su obra más madura, en lo absurdo “y los monstruos reencarnarán en los cronopios y también en seres menos imaginarios, con nombre y apellido”³³. La irrupción del absurdo, entonces, será equivalente a la irrupción fantástica en los primeros cuentos de Cortázar, pero será configurado de distinta forma.

Canclini reconoce, de manera similar a Sypher, que se ha producido una “irrupción del absurdo” en nuestros tiempos y establece dos tipos, desde la literatura: un *absurdo trágico*, desde el cual el mundo es un reino ininteligible y la vida no tiene sentido, absurdo total que arrasa la realidad (en las obras de Kafka y Beckett); y un absurdo que afecta de manera más específica a un estilo de vida inauténtico y que se encuentra como método de denuncia en las obras del teatro del absurdo (Ionesco, específicamente) como *absurdo humorístico*.³⁴

³¹ Néstor García Canclini. *Cortázar: Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1978. (p.29)

³² Ver la relación con Sypher: comedia como “ritual de desenmascaramiento”.

³³ Néstor García Canclini. Op.Cit. (p.32)

³⁴ Ibid. (p.36)

Para Canclini, en la obra de Cortázar están reunidos ambos tipos de absurdo. Hay una denuncia de lo trivial en toda su obra, que se encamina a desenmascarar aquello que la inautenticidad protege falsamente, presentándose vacilaciones con respecto al sentido de la existencia y su carácter absurdo. A veces, en algunas obras, se ha perdido totalmente el sentido, otras veces se logra vislumbrar un sentido oculto.

En Cortázar, el absurdo de la existencia está simbolizado en el mundo del trabajo como modo de vida inauténtico. Sus personajes “sufren el trabajo como una enfermedad que les impide disfrutar la vida”. El rechazo al trabajo aparece como rechazo a un “orden que no deja lugar a la creación”³⁵. Piensa Canclini que Cortázar se propuso hacer vivir a sus personajes como artistas, como creadores de una existencia antagónica ante la realidad represiva. Y esta capacidad de creación de sus personajes se encuentra afirmada por la importancia del juego en sus obras (véase *Rayuela*, por ejemplo), caracterizado como un acto libre y como la búsqueda de una nueva inocencia.

El juego da lugar a la incertidumbre, es la oportunidad de perder o de ganar, introduce el riesgo en el mundo cotidiano y controlado de lo establecido. Este sentido del juego se desarrolla en plenitud en la adolescencia, “edad donde todo se ‘juega’, donde la existencia vive (...) a la vez en lo lúdico (la infancia) y en la responsabilidad (la madurez)”³⁶. La adolescencia es el momento de la ruptura con lo heredado del mundo de los padres, lo que la sociedad trata de imponer, y el ingreso a un nuevo mundo en el cual se busca la libertad absoluta. Es el momento en que se descubren y penetran las intimidades de la existencia y la realidad se revela tal como es. El adolescente recibe los estímulos de este mundo que se le revela, reaccionando ante él con asombro y reflexión. Es un momento de iniciación a lo nuevo, proceso que no se presenta exento de dificultades y complejidades, debido al choque del adolescente con las incomprensiones e hipocresías de los adultos, que inhiben la naturalidad de los hallazgos y derivan en angustia y en un final aprendizaje de esa hipocresía. “Cortázar contrasta la frialdad y la rigidez de los mayores con la espontaneidad de los adolescentes. Los actos de éstos, libres y cálidos, se mueven sobre el fondo endurecido que traza la conducta de los demás.”³⁷

³⁵ Ibid. (p.61)

³⁶ Ibid. (p.64)

³⁷ Ídem.

La adolescencia se relaciona de modo directo con el juego, porque el adolescente es pura posibilidad y se presenta como la mejor oportunidad de construcción de una conducta original.

Esta conducta original, ese modo de vida auténtico que está en potencia en la adolescencia, culmina en las *Historias de cronopios y de famas* que presentan “una invitación a reírnos de hábitos y actitudes que diariamente pasan por serios sin merecerlo (...) no para ridiculizarlos, sino para liberarnos de ellos humorísticamente, con risa, pero también con ternura”³⁸. Los cronopios viven auténticamente, se posicionan ante y en contra de los modelos de seriedad y rigidez. En este libro, Cortázar nos “insta a cultivar lo azaroso, lo excepcional, a rebelarnos contra lo dado e instaurar la creación”³⁹. Creación que se vincula al juego y al humor.

Para García Canclini el humor aparece en la obra de Cortázar como una “transgresión de la realidad habitual”, como una liberación “del rígido sentido común”⁴⁰. El humor no es un “condimento” de la narración, sino que se vincula a la exploración e intento de transformación de la realidad. La transforma porque el humor “introduce lo imprevisible”⁴¹ en un orden que se ha vuelto automático, determinado por el modo de vida inauténtico del que se habló antes.

Además de esta interpretación que hace García Canclini respecto del significado del humor en la obra cortazariana, es necesario y útil que nos acerquemos a lo que el propio Julio Cortázar considera respecto a este punto.

Para Cortázar, el humorista, así como el criminal, el poeta y el cuentista, es un ser “extrañado”⁴² de la realidad generalmente aceptada sin objeción, un ser ajeno a la costumbre y a las circunstancias. El humorista, el poeta, el cuentista, Cortázar mismo está “siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de la vida sin conflictos.”⁴³ El

³⁸ Ibid. (p.66) Relación con Sypher: la comedia produce un risa liberadora frente la realidad.

³⁹ Ibid. (p.69)

⁴⁰ Ibid. (p.91)

⁴¹ Ibid. (p.92). Nótese la relación con Sypher: “el artista cómico comienza por aceptar el absurdo, lo improbable en la existencia humana”.

⁴² Julio Cortázar. “Del sentimiento de no estar del todo”, en: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Compilado en: Julio Ortega, *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1973. (p.64)

⁴³ Ibid. (p.61)

cuestionamiento de la realidad establecida, la crítica al modo de vida inauténtico del que habla García Canclini, esa es la labor del humorista. Y el humor funciona en sus obras como recurso en la creación de mundos originales, auténticos.

La condición de extrañado del escritor determina la utilización del humor como herramienta para desmistificar la realidad (García Canclini). El humor es reivindicado por Cortázar por sobre la “seriedad omnímoda” de las letras argentinas del su contexto, que han pretendido relegar al humor a “esas cocinas del establecimiento feudal de la literatura donde hay el rincón de los bufones y los juglares”⁴⁴.

Pero dejemos que Cortázar mismo nos hable de la importancia que le atribuye al humor en la literatura en general y del lugar que tiene en su obra el humor, con humor, por supuesto:

*“Oh, quién nos rescatará de la seriedad para llegar por fin a ser serios de veras en el plano de un Shakespeare, de un Robert Burns, de un Julio Verne, de un Charles Chaplin. ¿Y Buster Keaton? Ése debería ser nuestro ejemplo(...) En cada escuela latinoamericana debería haber una gran foto de Buster Keaton, y en las fiestas patrias el director pasaría películas de Chaplin y de Keaton para fomento de futuros cronopios (...)”*⁴⁵

Con respecto a la seriedad en las letras argentinas, Cortázar reivindica al humorista:

*“En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o una novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero. (...) Esos ñatos creen que la seriedad debe ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo. (...) a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios.”*⁴⁶

Para Cortázar el humor es fundamental en la creación, y se encuentra:

“(...) en la situación física y metafísica del escritor que le permite lo que para otros serían errores de paralaje, por ejemplo ver las agujas del reloj del comedor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que bronca de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el understatement, la ruptura de los clisés idiomáticos que contamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran

⁴⁴ Ibid. (p.67)

⁴⁵ Ibid. (p.68)

⁴⁶ Ibid. (p.70)

alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran concurso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra.”⁴⁷

Baste lo dicho por Cortázar para considerar al humor como clave en su obra. Veamos ahora bajo qué formas se manifiesta en los textos seleccionados para el análisis.

⁴⁷ Ibid. (pp.70-71)

Análisis

Debido a que trabajaré con dos cuentos y recurriré a dos micro-cuentos de *Historias de cronopios y de famas* para ponerlos en relación con los primeros, dividiré el análisis de cada uno en un apartado distinto. En cada uno aplicaré los conceptos de lo cómico, la comedia y el humor que fueron expuestos en el capítulo anterior, buscando cuáles son pertinentes y cuáles no en la lectura de los cuentos. Todo esto encaminado a descubrir cuál es la especificidad del funcionamiento cómico o humorístico en ellos.

*La señorita Cora*⁴⁸

La anécdota de este cuento es la enfermedad de Pablo, de quince años, internado en una clínica con apendicitis. La narración es efectuada por varios narradores, que toman el relato alternadamente y lo dan a conocer desde sus perspectivas.

El conflicto que cruza todo el cuento es el deseo que despierta en Pablo la enfermera encargada de cuidarlo, la señorita Cora, y el rechazo de ésta debido a su posición profesional. Pero este rechazo tiene una causa más concreta. El relato comienza con la voz de la madre de Pablo, quien reclama el que la enfermera no la haya dejado quedarse en la habitación de su hijo para cuidarlo. En las primeras diez líneas del relato, ya está caracterizada esta madre: sobreprotectora, quiere quedarse en la clínica con su hijo, al cual llama “el nene” a pesar de que ya tiene quince años. Prepotente y altanera, se refiere a la enfermera como “mocosa” y “chiquilina de porquería” (p.548).

Este primer conflicto entre la madre y Cora desencadena, en cierto sentido, la relación equívoca que establecerán Pablo y Cora, protagonistas del cuento. Si bien la madre interviene en el relato sólo en cuatro oportunidades, su presencia se mantiene latente a lo largo de toda la narración, que llevan a cabo principalmente Pablo, que interviene en diecinueve ocasiones y Cora, que lo hace en diecisiete.

Además de influir negativamente en la relación que surgirá entre Pablo y Cora, esta primera intervención de la madre y luego la respuesta de Pablo, que toma enseguida la

⁴⁸ Julio Cortázar. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 1994, Vol. I (pp.548-563).

narración, evidencian lo que puede verse como la causa del conflicto: el choque entre el Pablo-nene a ojos de la madre y el Pablo que está transitando hacia la adultez. La madre dice, alegando que no la dejan quedarse con “el nene”:

“(…) tiene apenas quince años y nadie se los daría, siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse el hombre grande.” (p.548)

Y Pablo replica:

“(…) mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón (...) Está bien, si no la dejaban quedarse qué le vamos a hacer, ya soy bastante grande para dormir solo de noche, me parece.” (p.548)

En voz de la madre y en voz de Pablo, se nos presenta su condición de estar entre la niñez y la adultez, con una inseguridad causada por la sobreprotección de la madre. Pablo es un adolescente, intentando dar el paso para llegar a ser hombre, paso que es obstaculizado por la madre. En este tránsito -que quedará inconcluso al final del relato- es pieza clave Cora, la enfermera que lo cuida, con quien Pablo establece una relación ambigua, desde la niñez que está intentando dejar a atrás y desde el hombre que pretende ser o llegar a ser.

Pero volvamos a la madre, motor del conflicto que permanece latente a lo largo del relato y veamos cómo se la caracteriza.

En voz de Pablo, ya lo vimos, es una madre castradora, que inseguriza al niño que está en tránsito hacia la adultez. Pero en la voz de Cora encontramos un tono burlón hacia la madre, se refiere a ella como un “papagayo endomingado”. (p.551) El tono y la visión de Cora es clave en la caracterización de la madre, quien ya a partir de su propio discurso se presenta, a mi entender, como un personaje cómico objeto de ridiculización. Intentaré demostrarlo.

La ridiculización implica un proceso de depreciación y un demostrar el absurdo de tomar en serio cierto objeto o persona⁴⁹. La madre de Pablo corresponde a esta definición. Veamos cómo, a través de su propio discurso, se le caracteriza ante el lector como personaje ridículo. Esta caracterización gira siempre entorno a la discusión inicial con Cora. La madre alega incesantemente contra ella:

“Y todo por esa mocosa de enfermera, yo me pregunto si verdaderamente tiene órdenes de los médicos o si lo hace por pura maldad. Pero bien que se lo dije, bien que le pregunté si estaba segura de que tenía que irme.

⁴⁹ Ver lo expuesto desde Olson.

No hay más que mirarla para darse cuenta de quién es, con esos aires de vampiresa y ese delantal ajustado, una chiquilina de porquería que se cree la directora de la clínica.”(p.548)

Y más adelante en el relato:

“(…) me hubiera gustado encontrármela a la enfermera de ayer para verle bien la cara y ponerla en su sitio nada más que mirándola de arriba abajo, pero no había nadie en el pasillo (…) le agradecí mucho [al médico] y aproveché para decirle que me había llamado la atención la impertinencia de la enfermera de la tarde, se lo decía porque no era cosa de que a mi hijo fuera a faltarle la atención necesaria” (p.550)

Al escuchar la voz de la madre, se ilustra efectivamente la descripción inicial que de ella nos entrega Cora: la madre es un “papagayo”. Hay más de la caracterización ridícula de la madre, esta vez en el discurso de Cora. Luego del primer encuentro, o más bien enfrentamiento, entre la madre y Cora, ésta reproduce la molestia que le causó el descaro de la madre y dice:

“(…) el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, le agradeceré que atienda bien al nene, mire que he hablado con el doctor De Luisi, pero sí, señora, se lo vamos a atender como a un príncipe. Es bonito su nene, señora, con esas mejillas que se le arrebolan apenas me ve entrar.” (p.551)

Después de la operación de Pablo, la madre lo va a visitar y luego Cora se queda sola con él. Cora dice:

“(…) la buena señora se ve que no está acostumbrada a estas cosas, de golpe se le acabaron las paradas (…)”. (p.554)

“(…) apenas se le pasó el primer susto a la buena señora le salieron otra vez los desplantes de patrona, por favor que al nene no le vaya a faltar nada por la noche señorita. Decí que te tengo lástima, vieja estúpida, si no ya ibas a ver cómo te trataba. Las conozco a éstas, creen que con una buena propina el último día lo arreglan todo. Y a veces la propina ni siquiera es buena (…)” (p.555)

Cora la llama “buena señora” a lo largo de todo su discurso, ironizando, claro, ya que la primera imagen que nos entregó de ella fue la de “papagayo endomingado”. Cora nos hace el favor de describirla en su aspecto físico –endomingado, la madre se viste “como para ir a misa”-, aparte de describir su personalidad –papagayo-. Y vaya que la madre coincide con esta descripción.

En el discurso de Pablo, por otro lado, la madre se muestra como figura opresiva y también ridícula, ya que su exagerada preocupación por él es minimizada en el discurso de Pablo y en el de la madre misma. Pablo nos dice:

“Como si fuera el fin del mundo, me mira de un modo la pobre, pero si no me voy a morir, mamá, haceme un poco el favor. (...) Andate tranquila que estoy muy bien y no me falta nada. Sí, mamá, sí, diez minutos queriendo saber si me duele aquí o más allá (...)” (p.550)

Y cuando la madre se da cuenta que Pablo ha pasado en perfecto estado su primera noche en la clínica:

“(...) yo que me temía que hubiera pasado la noche en blanco el pobre querido, pero los chicos son así, en la casa tanto trabajo y después duermen a pierna suelta aunque estén lejos de su mamá que no ha cerrado los ojos la pobre (...)” (p.549)

Hay un contraste entre los aires altaneros de la madre y las respuestas irónicas de Cora, el cual, sumado al contraste ya ilustrado entre lo que piensa la madre sobreprotectora y lo que siente el hijo que desea desligarse de ella, nos está induciendo a no tomar en serio a la madre. Su caracterización implica que es absurdo tomar en serio sus arranques de autoritarismo con Cora, porque con ellos nada ha conseguido y, más importante aún, sus intentos equívocos de ser una madre acogedora son recibidos de manera negativa por el hijo, que se siente asfixiado por causa de ellos. La madre castradora choca con la figura potente de Cora y, por otro lado, no logra establecer la relación que desearía con su hijo. Aparece, entonces, como un personaje ridiculizado; su depreciación, por parte de Cora y producto del choque con su hijo, hace que no podamos tomarla en serio. La madre, según esta lectura, es un personaje que se ajusta a la definición del personaje ridículo –cómico- de Olson.

Es momento de hablar de Pablo, protagonista -y agonista- del cuento, junto a Cora, quienes como ya se dijo, son los personajes que más veces intervienen en la narración.

A diferencia del tono con que se caracteriza a la madre, claramente ridiculizada, la manera en que Cora se refiere a Pablo, y el discurso de Pablo mismo, se presentan con una gran ambigüedad. Esta ambigüedad tiene, como centro, la misma situación vital de Pablo, adolescente que se encuentra en tránsito, está *entre* la niñez y el mundo adulto, *entre* la

madre sobreprotectora y la figura de Cora, como objeto del deseo sexual que en él se despierta. Este estado intermedio se refleja en los sentimientos que despierta Pablo en Cora. Como ya se ha dicho, el enfrentamiento inicial de la enfermera con la madre marca la relación que se desarrollará con Pablo. Es lo que explica Cora a Marcial, su novio y anestesista en la operación de Pablo:

“Pero es que todo empezó mal por culpa de la madre, eso no se ha borrado, sabés, desde el primer minuto hubo un malentendido, y el chico tiene su orgullo y le duele (...)” (p.558)

La madre permanece latente a lo largo de toda la relación entre Cora y Pablo, pero los sentimientos de Cora hacia él van variando. Veamos esta evolución en el texto, lo que también permitirá extraer la caracterización de Pablo. En su primera intervención en la narración Cora dice:

“El nene de mamá ya no está tan garifo como ayer, se le nota en la cara que tiene un poco de miedo, es tan chico que casi me da lástima (...) Cuando me acerqué para que me diera el termómetro seguía tan ruborizado que estuve a punto de reírme (...)” (p.550)

Pero después:

“Cuando le retiré las frazadas hizo un gesto como para volver a taparse, y creo que se dio cuenta de que me hacía gracia verlo tan pudoroso (...) casi me daba pena verlo tan avergonzado (...)” (p.551)

Los sentimientos de Cora van cambiando a medida que avanza el relato. En un principio, establece distancia con Pablo, debido al choque inicial con la madre, que le hace pensar que Pablo es igual de prepotente que ella. Por esto, cuando Pablo le pregunta si puede llamarla “Cora”, ella le responde: “señorita Cora”. Pero luego la enternece la vergüenza del chico, su estar constantemente al borde de las lágrimas, el hecho de que no pueda controlar el ponerse colorado cada vez que ella debe verlo desnudo para atenderlo, tomarle la temperatura, prepararlo para la operación, etc.

Pero también este enternecimiento es ambiguo, y Cora no deja de tratarlo con un tono burlón:

“Cuando vio lo que traía se puso tan colorado que me volvió a dar lástima y un poco de risa, era demasiado idiota realmente. <<A ver, m’hijito, bájese el pantalón y dése vuelta para el otro lado>>, y el pobre a punto de patalear como haría con la mamá cuando tenía cinco años, me imagino (...) pero el pobre no podía hacer nada de eso ahora (...)” (p.553)

Este tono burlón pareciera ser un mecanismo para crear y mantener la distancia con Pablo. A momentos Cora baja la guardia, por ejemplo, cuando luego de la operación atiende a Pablo con una atención casi maternal, provocado por el hecho de que Pablo la confunde con su madre en su delirio. Cora se mantiene a su lado durante todo el tiempo que le lleva salir de la anestesia:

“(...) llorá, Pablito, eso alivia, total estás tan dormido y creés que soy tu mamá. Sos bien bonito, sabés, con esa nariz un poco respingona y esas pestañas como cortinas, parecés mayor ahora que estás tan pálido. Ya no te pondrías colorado por nada, verdad, mi pobrecito.” (p.555)

La ambigüedad de la caracterización de Pablo en la voz de Cora nos indica que Pablo no es un personaje ridiculizado, como sí lo es su madre. Si bien Cora dice sentir muchas veces ganas de reír de la inocencia de Pablo, es más la situación la que aparece como ridícula y absurda a sus ojos:

“<<Usted no sería así conmigo si me hubiera conocido en otra parte>>. Estuve a punto de soltar una carcajada, pero era tan ridículo que me dijera eso mientras se le llenaban los ojos de lágrimas (...)” (p.560)

Y le dice a Marcial:

“Ahora ya ni le puedo preguntar si quiere hacer pis (...) me da risa cuando me acuerdo, quería decir que sí y no se animaba, entonces me fastidió tanta tontería y lo obligué para que aprendiera a hacer pis sin moverse (...) Siempre cierra los ojos en esos momentos pero es casi peor, está a punto de llorar o de insultarme, está entre las dos cosas y no puede, es tan chico, Marcial (...) Ah, y justamente le vengo a tocar yo, el alto voltaje como decís vos, cuando hubiera estado tan bien con María Luisa que es idéntica a su tía y que lo hubiera limpiado por todos lados sin que se le subieran los colores a la cara (...)” (p.558)

De esto se desprende lo que ya se dijo, la situación es la que se describe como absurda y ridícula, una enfermera tratando de lidiar con un paciente que siente deseos por ella, deseos que impiden que la relación se desarrolle normalmente, a causa de la timidez de Pablo, de su vergüenza constante frente a la joven y atractiva enfermera.

Pablo no alcanza a ser un personaje ridículo. Está marcado por la ambigüedad de la condición de tránsito que es la adolescencia. En Cora, como espectadora de esa condición, despierta lo que Pirandello llama el “sentimiento de lo contrario”. Como se ha visto, en su discurso se trasluce la perplejidad de estar entre dos sentimientos. Advierte lo ridículo de la situación, pero su risa se ve amargada por la inocencia y ternura maternal que despierta en ella Pablo. Desde la perspectiva de Pirandello, la situación en la que se encuentra Pablo es

humorística, ya que en ella interviene la reflexión, tanto en Cora como en el lector. Tampoco nosotros podemos reírnos de él, como sí nos reímos de su madre.

En este punto, cabe hacerse la pregunta ¿calza el personaje de Pablo con la figura del chivo expiatorio de la teoría de Sypher?. Pablo, propongo esta lectura para el final abierto del cuento, muere al final del relato. ¿Es esa muerte una expurgación de las faltas y culpas de quienes lo rodean?. ¿De las faltas de su madre, debidas a la sobreprotección que ejerce sobre él?. ¿De las faltas de Cora quien se ve, por momentos, impotente para controlar la relación que se ha establecido con Pablo?.

Veámoslo con más cuidado. La figura del chivo expiatorio, en el antiguo ritual, es la de un personaje extraño, que produce incomodidad y sobre el cual se cargan las faltas de la comunidad para su expurgación mediante la risa. Pero Pablo no nos produce, como lectores, aquella incomodidad, ni siquiera nos produce risa. De hecho, el tono con el que es tratado por Cora y su propia personalidad que se deja traslucir en su discurso –adolescente tímido y sensible-, producen en nosotros un sentimiento de empatía con su dolor. Si bien a causa del conflictivo carácter de su madre establece la relación ambigua con Cora, las faltas de la madre no son expurgadas con su muerte. Pablo sufre por esta falta de su madre, pero también debido a su propia condición vulnerable de adolescente, metafórica en el cuento a través de su enfermedad. La muerte de Pablo tiene otro signo, no el de expurgación, sino el de frustración del paso deseado hacia la adultez.

Desde la lectura que hace García Canclini de la obra de Cortázar, se puede postular el sentido de la muerte de Pablo. La adolescencia, como ya se ha visto, es el momento de la posibilidad de construcción de un modo de vida original.⁵⁰ Y esta posibilidad se ve frustrada por las hipocresías del mundo adulto que rodea a Pablo, quien se encuentra, nuevamente, *entre* la posibilidad de una vida auténtica y el aprendizaje de las hipocresías de los adultos, o sea, ante el ingreso a ese mundo que García Canclini califica de inauténtico.⁵¹

Ese mundo adulto e hipócrita se encuentra, primero, en la madre, cargada con las características ya expuestas, pero también en la figura un tanto ausente del padre, quien no tiene voz narrativa, pero cuyas acciones y personalidad se dejan traslucir, por ejemplo, en la voz de la madre:

⁵⁰ Ver lo expuesto a partir de García Canclini.

“(…) el nene no sabía dónde meterse de vergüenza y su padre se hacía el desentendido y de paso seguro que le miraba las piernas [a Cora] como de costumbre.” (p.548)

También en la voz de Pablo, quien se muestra ya conocedor de su hipocresía:

“Pensé que mamá iba a soltarle alguna de las suyas pero la miró nomás de arriba abajo, y papá también pero al viejo le conozco las miradas, es algo muy diferente.” (p.551)

Más adelante en el relato, escuchamos la voz del médico, quien le explica al padre que Pablo deberá quedarse unos días más en la clínica, debido a complicaciones de la operación:

“(…) mejor dígame a su señora que no va a ser cosa de una semana como se pensó al principio. Ah, claro, bueno, de eso usted hablará con el administrador, son cosas internas.” (p.559)

El padre está preocupado, deducimos, del costo monetario que significará que Pablo deba quedarse más tiempo en la clínica.

Ante ese mundo se enfrenta Pablo, pero no como chivo expiatorio de esas faltas, sino como víctima de ellas, como víctima del choque entre su mundo de niño-adolescente y el mundo adulto.

Desde Sypher, podemos considerar a este choque como absurdo. Como se dijo, hay un modo de vida auténtico en potencia, en germen en Pablo, derivado de su estado intermedio. Pablo quiere dejar de ser niño, lo que se traduce en su deseo de desligarse de la madre. Al mismo tiempo, Pablo quiere ser un hombre para enfrentarse ante el deseo que siente por Cora. Pablo quiere relacionarse de igual a igual con Cora, y es por ello que quiere tutearla, pero cuando Cora se lo niega, él se muestra ofendido con gestos muy propios de los niños. Luego de que la enfermera deja establecido que Pablo debe llamarla “la señorita Cora”, se arrepiente de haber sido, quizás, demasiado dura con él y trata de enmendarlo:

“Volví a buscar la taza y un poco para que se calmara le pasé la mano por la mejilla. <<No te aflijas, Pablito>>, le dije. <<Todo irá bien, es una operación de nada>>. Cuando lo toqué echó la cabeza atrás como ofendido, y después resbaló hasta esconder la boca en el borde de las frazadas.” (p.552)

⁵¹ Ídem.

La relación entre estos dos personajes va de un extremo a otro, en una especie de forcejeo entre enfermo y enfermera, cuando uno cede terreno, el otro vuelve a cometer un error y el malentendido inicial desencadenado por la madre se va acentuando. El tránsito deseado por Pablo es frustrado por la opresión de la madre, que trunca la posibilidad de establecer una relación normal con Cora. Esto no significa que si la madre no se hubiera interpuesto Cora hubiese aceptado a Pablo, no, la presencia de la madre coarta un proceso interno de Pablo, que ya no se puede dar de forma natural. La madre permanece latente en todo el relato y su importancia recae, más que en ser la causante del malentendido inicial, en la influencia negativa que ejerce sobre su hijo. Frente a su madre, Pablo se siente como un niño, como “el nene” incapaz de hacer las cosas por sí mismo. Esta sensación se traspassa a la relación con Cora lo que, sumado a la inocencia y timidez propias de Pablo, genera esta relación ambigua. Él quiere ser visto como hombre por Cora, pero se muestra ante ella como un niño. Cora, por su parte, se burla –aunque tiernamente- de este intento.

Hacia el final del relato, cuando la salud de Pablo se ha agravado, tenemos la impresión de que Cora acepta, por fin, que Pablo entre a su mundo, al mundo adulto, ya que cede y le permite que la llame Cora, pero este hecho es producto de la desesperación por el estado casi agonizante de Pablo. Cuando Cora acepta la petición inicial de Pablo, éste muere:

“Lo atendí como si no me diera cuenta de que seguía enojado, me senté junto a él y le mojé los labios con hielo (...) me acerqué más y le sonreí. <<Llamame Cora>>, le dije. <<Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo>>. Me miraba callado. <<Decime: Sí, Cora>>. Me miraba, siempre. <<Señorita Cora, dijo después, y cerró los ojos. <<No, Pablo, no>>, le pedí, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca. <<Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos>>. (...) <<Pablito>>, le dije. <<Por favor, Pablito. Por favor, querido>>. (...) me agaché para besarlo; olía a frío, detrás del agua colonia estaba el vómito, la anestesia. Si me quedo un segundo más me pongo a llorar delante de él, por él (...)” (p.563)

Aunque los sentimientos de Cora hacia Pablo tienen un signo distinto a la hipocresía de la madre y del padre, de todos modos lo aparta y lo rechaza, a pesar del intento de aceptación al final del relato, que es truncado por la muerte. Cora forma parte de ese mundo adulto, aunque trate de evitarlo en un momento, y frustra, aunque sin intención maliciosa, el deseo de Pablo de ser visto como un hombre por ella.

El mismo camino que Pablo debe recorrer para llegar a ser lo que quiere, un hombre, un adulto, es el signo de la frustración de este anhelo. Aquí reside el absurdo de su condición

de adolescente y la contradicción, que me parece de signo cómico, de su situación. Pablo quiere ser adulto, pero este mundo adulto se le opone con hipocresía y lo frustra.

Por esto, la lectura del personaje de Pablo como chivo expiatorio no es válida. Pablo no es sobre quien se cargan las culpas ajenas para ser expurgadas, sino la víctima frustrada de su propio intento de construcción de una conducta original (García Canclini). Como decía Sypher “hay un camino cómico hacia la sabiduría”, camino de contradicciones –la adolescencia- que comienza a recorrer Pablo, pero que se ve truncado por su muerte. Desde la lectura que se ha venido haciendo, la muerte de Pablo es el signo máximo de la frustración del camino. Pablo no alcanza la sabiduría porque la oposición se vuelve asfixiante –la relación con la madre- y porque debido a su inocencia e inexperiencia, es impotente para revertir la relación que ha establecido, sin quererlo él así, con Cora, el objeto inalcanzable de su deseo.

La risa que la situación de Pablo nos produce es una que se confunde con las lágrimas, porque sentimos su dolor, su frustración, nos sentimos indefensos al igual que él ante ese mundo degradado que es el de los adultos, impotentes ante la hipocresía y ante el absurdo de ese modo de vida inauténtico, que aplasta el intento de creación original de Pablo.

En este cuento, Cortázar lleva a cabo el proceso, descrito por García Canclini y que ha sido relacionado con Sypher, de abolir las máscaras de los individuos⁵². Al presentarnos una narración a varias voces, nos entrega las diversas perspectivas que se desarrollan alrededor de Pablo para que nosotros, como lectores, completemos el sentido de la situación que él vive⁵³. Por esto también, el final es abierto. Además, la narración es directa, no nos pone trabas ni obstáculos para que conozcamos la interioridad de los personajes. Cortázar intenta mostrar a los individuos tal y cual son, y nuestra labor como lectores es la de empatizar, inevitablemente, con el más débil, con Pablo, personaje tratado con gran ternura. Por eso él no es un personaje cómico, porque a través de la narración sufrimos junto a él ese tránsito tan doloroso que es la adolescencia.

Pero sí podemos calificar a la situación vital de Pablo como humorística, desde Pirandello, porque despierta en nosotros la reflexión, el sentimiento de lo contrario que nos amarga la risa. Desde Sypher, en tanto, la situación de Pablo es absurda, en cuanto encierra

⁵² Sypher: comedia es “ritual de desenmascaramiento”.

⁵³ Notar la relación con Sypher: la comedia permite una mirada múltiple y hace adoptar al espectador una perspectiva por incongruencia.

la contradicción antes expuesta. Su situación es cómica, corresponde al “camino cómico hacia la sabiduría”, camino que determina un aprendizaje del héroe a través del dolor. Las circunstancias y el camino que recorre Pablo contienen ese signo de desesperación con que Sypher caracteriza a la experiencia humana. La experiencia del héroe adolescente está mirada desde esa visión por incongruencia que permite la comedia –visión que aquí es facilitada por las múltiples voces narrativas-, que da lugar al absurdo, a la contradicción y al sinsentido. Que da lugar al tránsito de Pablo hacia la adultez y a su final frustración. El choque absurdo con el mundo adulto es brutal. Pablo muere.

Quisiera establecer una correspondencia entre el personaje de Pablo, en su condición de adolescente, con los famosos personajes de Cortázar, los cronopios. Esto, porque en las *Historias de cronopios y de famas* se encuentra un humor muy transparente, que puede clarificar la lectura cómico-humorística que se ha hecho de “La señorita Cora”. Además, como antes se expuso, García Canclini establece una relación entre el mundo de la adolescencia, como posibilidad de juego y de un modo de vida auténtico, con el mundo de los cronopios, seres que concretan esta posibilidad, que viven de modo original ⁵⁴

Mi intento es que sea posible visualizar a Pablo como un cronopio, en lo que tiene de inocente como personaje y en su búsqueda –frustrada- de autenticidad. Por su brevedad, transcribiré el micro-cuento-poema.

HISTORIA⁵⁵

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

En este breve relato se nos presenta la circularidad de la búsqueda del cronopio, personaje inocente que no logra encontrar la manera de salir de su casa. Esta imposibilidad podemos relacionarla con la imposibilidad de Pablo, quien no logra traspasar la barrera de la niñez y de la inocencia. El tratamiento tierno del cronopio es equivalente al tono con que es tratado Pablo, y el humor que aquí se presenta es también de signo ambiguo, aunque más ligero: la

⁵⁴ Ver lo expuesto desde García Canclini.

⁵⁵ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993. (p.135)

inocencia del cronopio despierta una risa tierna, pero no la carcajada, ya que también de su lectura se desprende un sentimiento de lo contrario.

La búsqueda absurda del cronopio, con toda su ingenuidad, nos hace empatizar con él, al igual que lo hicimos con Pablo. Esta búsqueda del cronopio puede leerse como un intento de superación que se ve frustrado. Así como se ve frustrado el tránsito de Pablo, el cronopio se detiene porque necesita la llave de la casa para buscar la llave *en* la casa. Este detenerse del cronopio puede ser asociado con la vida de Pablo, que queda truncada debido a, desde mi lectura, la frustración causada por su propia búsqueda. Pablo-cronopio se ve inmovilizado a causa de la misma búsqueda que lo ha movilizado en primer lugar.

Pablo-cronopio tampoco logra encontrar la llave de la puerta.

*Usted se tendió a tu lado*⁵⁶

En este cuento, mucho más breve que el que se analizó antes, la anécdota gira en torno a la primera experiencia sexual de Roberto, de quince años, quien se encuentra de vacaciones en el balneario de un pequeño pueblo con su madre, Denise. Roberto tiene una amiga, Lilian, con quien –inminentemente- concretará su primera experiencia sexual. El problema surge de la vergüenza del adolescente, que no se atreve a acudir a la farmacia del pueblo para comprar los preservativos. Entonces su madre los compra por él.

El primer obstáculo que se nos presenta, como lectores, es el de la persona de la narración, que está marcada desde el título del cuento: “Usted se tendió a tu lado”. La narración está en segunda persona, hay un narrador que se esconde tras ella e interpela directamente a sus personajes: Denise (usted) y Roberto (vos).

Al contrario de lo que sucedía en “La señorita Cora”, aquí la narración no es directa, sino que se presenta totalmente mediada por ese narrador que se oculta tras la segunda persona narrativa, la que, además, es doble. Utiliza la forma “usted” para referirse a Denise, la madre; y la forma “vos” (que es un “tú” del habla coloquial argentina) para referirse a Roberto, su hijo. Esto produce una confusión en la primera lectura del cuento, hasta que nos damos cuenta de que al reemplazar los pronombres por los nombres correspondientes todo cobra sentido⁵⁷. Volveré al problema de la doble persona narrativa más adelante.

Decía que la anécdota del cuento consiste en una madre que le compra los preservativos al hijo para su primera experiencia sexual, debido a que éste no se atreve. Pero la situación entre madre e hijo presenta una complejidad que le da a esta anécdota otro matiz.

El relato se abre con Denise, la madre, preguntándose cuándo había visto a su hijo desnudo por última vez. Y es que Roberto tiene quince años⁵⁸, es un adolescente que está viviendo el proceso natural de distanciamiento con la madre, marcado por el pudor de la desnudez:

⁵⁶ Julio Cortázar. *Cuentos Completos*. Madrid :Editorial Alfaguara, 1994. Vol. II (pp.140-147)

⁵⁷ A pesar de que la narración es distinta a la del cuento anterior, también aquí se da el fenómeno propio de la comedia de la “perspectiva por incongruencia” (Sypher) y una concreta “doble visión” en el nivel de la enunciación.

⁵⁸ Nótese la relación con Pablo, el protagonista del cuento anterior, quien también tiene quince años.

“(…) y entonces la llave en la puerta del baño, las buenas noches con el pijama puesto a solas en el dormitorio (…)” (p.140)

La relación entre Roberto y su madre está marcada por una ambigüedad constituida por un rasgo edípico, que se revelará a través del relato, del niño hacia la madre. El modo de relacionarse entre ellos es físicamente muy cercano, muy sensual. Así se describe al inicio del relato:

“(…)esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar con ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocoso bruto, hasta en el mar me pisás los pies.” (p.141)

Relación de mucho contacto físico y de gran complicidad, que abre el espacio para que Roberto, sin decirlo explícitamente, le pida a su madre que le compre los preservativos que él no se atreve a comprar. Esta petición es posible por la preocupación que manifiesta Denise ante la inminente primera experiencia sexual de Roberto, que la hace empujar a su hijo a comprar los preservativos para evitar la posibilidad de que Lilian, la amiga o “novia” de Roberto, quede embarazada. Denise le dice:

“-¿Y entonces qué estás esperando? Los comprás y los tenés en el bolsillo, y sobre todo no perdés del todo la cabeza y los usás.” (p.142)

Pero Roberto replica (en parte a través de su voz y en parte a través de la voz del narrador tácito):

“(…) no te animabas, nunca habías comprado eso y no te animabas, no ibas a saber hacerlo, en la farmacia estaba la vieja Delcasse, no había vendedores hombres, vos te das cuenta Denise, cómo le voy a pedir eso, no voy a poder, me da calor.” (p.142)

Y Denise:

“-Si es así iré yo misma –dijo usted -. Parece mentira que puedas ser tan tilingo, m’hijito.” (p.142)

Así es como Denise se ve obligada a ir a la farmacia, para evitarle la vergüenza a su hijo y para evitar que él haga alguna tontería, que cometa algún error con Lilian. La escena de la farmacia está tratada, a primera vista, de manera cómica. Cuando Denise llega a la farmacia, hay una pareja de ancianos que se entretiene mirando las vitrinas, matando el

tiempo. Denise espera todo lo que puede para que se vayan, pero como no lo hacen, decide pedir de una vez los preservativos a la vieja Delcasse, lo que produce gran escándalo en los dos clientes, que se retiran sin poder creer lo que están presenciando:

“(…) necesito algo para mi hijo que él no se anima a comprar, sí, exactamente, no sé si vienen en cajas pero en todo caso déme unos cuantos, ya después él se arreglará por su cuenta. Cómico, ¿verdad?. Ahora que lo había dicho usted misma podía contestar que sí, que era cómico y casi soltar la risa en la cara de la vieja Delcasse (…)” (p.144)

Una de las dependientas jóvenes de la farmacia se ríe divertidísima, y aunque Denise tiene ganas de reír también, necesita una confirmación del carácter cómico de la situación. Y esto porque para ella la compra de los preservativos no implica sólo un hecho cómico –contrario a lo serio-, sino que está haciendo tangible la separación inevitable de su hijo. Y es ella misma la que compra los preservativos, ella, la que al comenzar el relato extraña ver a su hijo desnudo, quien extraña a su hijo-niño, es quien está facilitando esta separación, metaforizada en la primera experiencia sexual de Roberto.

Así como se descubrió en la lectura del cuento anterior, la escena de la farmacia presenta características ambiguas. Por un lado, despierta la risa de la joven de la farmacia, pero por el otro, Denise manifiesta cierta tristeza, cierta angustia por lo que le ha tocado hacer. No puede reírse sin más y abiertamente de la escena (la que, en otro contexto, con otro tratamiento, sí podría ser abiertamente cómica y ridícula, en el concepto de Olson). Hay otro sentimiento que le amarga la risa, y es el perder a su hijo como niño que depende de ella. La compra de los preservativos es lo último que Denise hará por Roberto, así lo piensa ella:

“(…) acaso dentro de unas semanas hubiera tenido que repetirlo y eso no, Roberto, una vez está bien, ahora cada uno por su lado, realmente no volveré a verte nunca más desnudo, m'hijito, esta vez ha sido la última (…)” (p.145)

Y luego, cuando Roberto descubre el paquete sobre su cama, se lo dice directamente:

“- Sí, y ahora arreglate solo, nene, más no puedo hacer por ustedes.” (p.145)

Aquí leemos: “más no puedo hacer por ti”. De la escena de la farmacia, se desprende, como de la situación de Pablo-adolescente hospitalizado frente a la enfermera atractiva, un

sentimiento de lo contrario. Denise no puede reírse de la situación, porque aunque pueda parecer cómica, implica una pérdida. Siguiendo a Pirandello, nuevamente, me parece que esta escena es humorística, porque la situación de Denise nos obliga a una reflexión que hace de la risa una risa ambigua, amarga. Vivimos la situación de Denise, empatizamos con ella, no nos podemos reír de su pérdida.

Pero además de la risa amarga que se desprende de esta escena, el personaje de Roberto nos produce también una risa o sonrisa empática. Veamos cuál es su signo.

Roberto está descrito y tratado por el narrador tácito de manera muy cercana y con un tono muy tierno. Es casi como si ese narrador, que se oculta tras un “vos”, estuviera sufriendo, junto a Roberto, el proceso de la adolescencia. El narrador “se duele con él”, empatiza con él, y nosotros también, por extensión.

Luego de que Denise decide ir a comprar los preservativos porque Roberto no se anima, el narrador lo describe así:

“Era obvio y patético que no supieras defenderte, pobre Roberto, que estuvieras perrito pasando la manteca y la miel, buscándote la cola perrito torbellino tragando tostadas entre frases también tragadas a medias, de nuevo té, de nuevo cigarrillo.” (p.144)

La situación de Roberto es caracterizada de “patética”, pero no así Roberto, tratado tierna y delicadamente. También a ojos de su madre la situación que vive Roberto (el mismo tránsito hacia la adultez que experimentó, en el cuento anterior, Pablo) despierta algo entre la risa y la natural ternura que siente una madre hacia su hijo. Pero a medida que avanza el relato, Denise se ve sobrepasada por la relación tan cercana con su hijo, no sabe cómo crear la distancia necesaria para que Roberto se desligue de ella y también para que ella misma aprenda a relacionarse de una nueva manera con él, enfrentados ambos al quiebre que significa su primera experiencia sexual, al quiebre que significa la adolescencia. Veámoslo a través del relato.

Cuando, al inicio del cuento, Denise le pregunta a Roberto si ya se acostó con Lilian y se manifiesta preocupada por la manera en que van a hacer las cosas, él cree que Denise pretende explicarle el acto sexual mismo:

“La miraste entre dos olas blanditas, usted casi se le rió en la cara porque era evidente que Roberto no entendía, que ahora estabas como escandalizado, casi temiendo que Denise pretendiera explicarte el abecé, madre mía, nada menos que eso” (p.142)

Entonces Denise relaciona, en sus recuerdos, esta reacción avergonzada de Roberto con la vez, a los siete años, en que creyó tener sarna en el trasero y no se atrevía a confesarle su temor, avergonzado. Y cuando ella intuye, como toda madre, que algo aflige a su hijo y descubre que no es sarna sino sólo unas picadas de chinche o de pulga, recuerda esos:

“Tiempos en que las cosas eran así, imágenes volviendo desde un pasado tan próximo, entre dos olas y dos risas y la brusca distancia decidida por el cambio de la voz, la nuez de Adán, el bozo, los ridículos ángeles expulsos del paraíso. Era para burlarse y usted se sonrió debajo del agua (...) porque en el fondo no había ninguna diferencia entre la vergüenza de confesar una picazón sospechosa y la de no sentirse lo bastante crecido como para hacerle frente a la vieja Delcasse” (p.143)

Roberto hace reír a su madre, debido a su inocencia; Denise siente que aún es un niño. Pero, luego del episodio en la farmacia, esa risa tierna que despierta en ella su hijo, se tiñe con otro signo, se oculta, parece que ya no hay lugar para ella en la relación con Roberto, que ha cambiado producto de la compra de los preservativos. Roberto encuentra el paquete sobre la cama e intenta retomar el contacto con su madre, quien parece ahora lejana:

“ (...) la sujetaste por los hombros, te pegaste a su espalda besándola en el cuello, muchas veces y húmedo y nene, mientras usted terminaba de arreglarse el pelo y buscaba el perfume. Cuando sintió el calor de la lágrima en la piel, giró en redondo y te empujó blandamente hacia atrás, riendo sin que se oyera su voz, una lenta risa de cine mudo.” (p.145)

Ya no hay lugar para la risa tierna, como tampoco hay ya más lugar para esa relación tan cercana y sensual entre madre e hijo.

El tránsito hacia la adultez de Roberto tiene un signo amargo, porque implica la pérdida de la cercanía y la incondicionalidad de la madre. Las acciones -o inacciones- de Roberto presentan características humorísticas (nuevamente siguiendo a Pirandello), porque su situación y sus reacciones tienen el carácter ambiguo de producir una risa que se ve frustrada por la pérdida. Al igual que lo que sucedía con Pablo, no podemos reírnos de Roberto. Su tratamiento, el tono con el que está tratado, tanto él como personaje, como su tránsito desde la niñez, nos obliga a padecer con él. En este cuento, el proceso de la adolescencia tiene el mismo signo ambiguo que tenía en “La señorita Cora”. Si bien en este cuento el adolescente no muere, sí sufre una pérdida que implica la muerte inevitable de una etapa de la vida, la muerte del niño para dar paso al adulto. Roberto debe perder algo para llegar a ser lo que quiere ser.

En este sentido, intentaré relacionar el tránsito de Roberto, simbolizado por su primera experiencia sexual, con el “ceremonial de muerte- y- resurrección” desde el cual deriva la comedia⁵⁹. El antiguo rito es un rito de fertilidad, donde el dios-héroe (el año viejo) debe enfrentarse a una “prueba de fertilidad” o a un sacrificio, para poder renacer como dios-héroe (el año nuevo). Siguiendo esta lectura, la primera experiencia sexual de Roberto aparece en el cuento como una prueba que debe ser superada para ingresar al mundo de los adultos, tránsito que está condicionado por la separación de la madre. Como en el ritual, en este cuento hay un sacrificio, la muerte del niño para dar paso al adulto, el fin de la relación con la madre. Roberto, como héroe-dios ante la prueba de fertilidad, corresponde al carácter ambiguo que éste tiene en el rito. La lucha de Roberto es contra sí mismo, contra su condición de niño, la cual debe ser superada, derrotada, para renacer a la adultez. Roberto es su propio antagonista; la madre, desde esta lectura, es sólo el símbolo de aquello que se debe superar. El tránsito de Roberto, al igual que el de Pablo aunque con distinto signo, implica una contradicción: debe luchar contra sí mismo para poder lograr el paso deseado a la adultez. Roberto desea a su madre, en una relación con rasgos edípicos, y a Lilian. Debe renunciar a una para alcanzar a la otra. Debe dejar de ser niño para llegar a ser adulto.

Esta lectura de correspondencias entre el conflicto de Roberto y el antiguo ritual del que deriva la comedia, no nos entrega, sin embargo, una lectura cómica del personaje. Como ya se ha visto, el personaje de Roberto es tratado con ternura y con una delicadeza que no alcanza a constituirlo como personaje cómico.

En su condición de adolescente, en Roberto hay una potencialidad de construir una conducta original, siguiendo la interpretación de García Canclini. Pero esta posibilidad está obstaculizada por la relación ambigua que tiene con su madre y que se evidencia en el nivel de la enunciación del relato. La doble segunda persona -el uso alternado de “usted” y “vos” en la narración- puede interpretarse, según creo, de dos maneras.

Es claro que el narrador que se oculta tras la doble persona maneja con profundidad el conflicto que viven sus personajes, ya que los interpela y cuestiona desde su intimidad. La división de la segunda persona narrativa, entonces, puede estar haciéndose eco de la ruptura de la relación entre Denise y Roberto. Por eso, en la frase de la narración que reproduce el título del cuento:

⁵⁹ Ver lo expuesto desde Sypher.

“Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar el paquete de cigarrillos y el encendedor.”
(p.140)

hay un doble movimiento. Denise se recuesta junto a Roberto y éste, de inmediato, se endereza. Doble movimiento que puede estar metaforizando el alejamiento de Roberto que se producirá más adelante en el relato. Ruptura de la relación, división que se manifiesta en el uso de dos pronombres distintos para referirse a cada personaje.

Una segunda lectura, también atendiendo al grado de conocimiento del narrador tácito acerca del conflicto de sus personajes, puede atribuir a la doble persona de la narración una voluntad de crear la distancia que Denise y Roberto no están sabiendo establecer. Es posible postular esta lectura por la fuerte vinculación del narrador con la situación vital de sus personajes y a su total conocimiento de sus interioridades. Gracias a este conocimiento, la narración toma la forma de una apelación directa, en la segunda persona, a sus conciencias. Así, no sería tan extraño que la división de la persona narrativa tuviera como sentido el establecer una distancia entre los personajes en el nivel de la enunciación, ya que no se está manteniendo en la relación de los personajes.

Sin embargo, si aceptamos que esta distancia se está marcando en el nivel de la enunciación, no tiene, sin embargo, el carácter de un juicio explícito del narrador. La voz del narrador se confunde con la de Denise, hacia el final del relato, cuando la situación se le escapa de las manos e intenta desesperadamente mantener esa distancia con Roberto, que se había desencadenado a partir de la compra de los preservativos. Roberto vuelve a ella como lo hacía antes, buscando ser acogido y escuchado. Pero Denise ya no puede más e intenta dar un corte definitivo a la relación, diciendo a Roberto: “Si al nene le duele la garganta, ya sabe donde están las pastillas”. Pero Roberto insiste en su confesión, y entonces la voz del narrador se confunde con la de Denise:

“(…) el filo del límite tenía que caer en una noche o una mañana cualquiera. Vos habías hecho los primeros gestos de la distancia, encerrarte en el baño, cambiarte a solas, perderte largas horas en la calle, pero era usted quien haría caer el filo del límite en un momento que acaso era ahora, esa última caricia en tu espalda (...)”
(p.147)

Pareciera que el narrador tácito, que se ocultaba tras la segunda persona, estuviese aconsejando abiertamente a Denise. Pero también es posible que sea una reproducción de la

interioridad, del pensamiento y la decisión tomada por la propia Denise. La narración, como ya se dijo, es ambigua, tal como la relación de Denise y Roberto.

El tránsito que vive Roberto, como el de Pablo, puede ser leído desde Sypher con el signo contradictorio de lo cómico, basado en la contradicción que encierra la experiencia que Roberto debe enfrentar.

El paso hacia la adultez en este relato está simbolizado por la primera experiencia sexual del adolescente. En esta experiencia, sin embargo, interviene la madre quien, en lo que ella considera un último gesto de protección maternal, acepta comprar los preservativos que su hijo se avergüenza de pedir. La contradicción consiste en lo siguiente. Roberto necesita esos preservativos para, simbólicamente, pasar al mundo de los adultos; pero es su mamá la que los compra, haciéndolo sentir como un niño otra vez, estancándolo en la niñez. La madre hace por el hijo, porque el hijo es un niño que no puede hacer por sí mismo. El tránsito hacia la adultez se ve truncado por este hecho.

Aún podemos encontrar otra contradicción, relacionada con la tristeza que produce en Denise el no poder recordar la última vez que vio a Roberto desnudo, el pensar que se ha ido generando una distancia infranqueable a medida que su hijo ha crecido. Pero como madre, Denise sabe que esa distancia debe generarse, que se debe crear un límite, porque su hijo ya no es un niño. Ya no hay lugar para los juegos sensuales, para los abrazos antes de dormir. Denise sabe que su hijo está confundido y esa confusión la turba a ella también. Cuando Roberto está en la gruta con Lilian, Denise se imagina a su hijo en su primera relación sexual. Inmediatamente después, marca el límite que se ha vuelto imprescindible, con la frase ya citada “si al nene le duele la garganta, ya sabe dónde están las pastillas”. Pero este límite no es respetado por Roberto, que intenta confesarle que nada ha pasado con Lilian la noche anterior. Denise se desespera, le grita “te he dicho que basta, ¿me oís? ¡Basta, basta!” (p.147) Y finalmente, cuando Denise se pregunta “¿cuál era el límite, cuál era realmente el límite?”, Lilian, la “novia” de Roberto, llega a la playa y se sienta entre él y Denise. Lilian es el límite, el tercero que rompe la pareja.

La relación entre Denise y Roberto consiste en un ir y venir, en un constante atraerse y rechazarse, como las olas del mar en el que nadan juntos al inicio del relato. Aquí reside la contradicción cómica que vive Roberto, en la figura de la madre que, sin intención y

creyendo ayudarlo, obstaculiza y trunca la primera experiencia sexual del hijo. Y Roberto no la rechaza, por esa relación tan cercana que tiene con su madre.

Al final del relato sabemos que Roberto es aún virgen, Lilian se ha negado a la relación sexual. A pesar de esta frustración, la separación entre Roberto y Denise es inevitable. Vemos a Denise nadando sola en el mar. Roberto la observa desde lejos.

Según mi lectura, la situación, el tránsito de Roberto presenta rasgos cómicos. Acudamos una vez más a los cronopios para graficar esta comicidad. En esta ocasión, se extraerá un fragmento de un micro-cuento de *Historias de cronopios y de famas*, que es el que contiene lo necesario para relacionarlo con el cuento que venimos analizando.

FILANTROPÍA⁶⁰

Los famas son capaces de gestos de una gran generosidad, como por ejemplo cuando este fama encuentra a una pobre esperanza caída al pie de un cocotero, y alzándola en su automóvil la lleva a su casa y se ocupa de nutrirla y ofrecerle esparcimiento hasta que la esperanza tiene fuerza y se atreve a subir otra vez al cocotero. El fama se siente muy bueno después de este gesto, y en realidad es muy bueno, solamente que no se le ocurre pensar que dentro de pocos días la esperanza va a caerse otra vez del cocotero. Entonces mientras la esperanza está de nuevo caída al pie del cocotero, este fama en su club se siente muy bueno y piensa en la forma en que ayudó a la pobre esperanza cuando la encontró caída. (...)

Partamos por identificar a Denise con el personaje del fama y a Roberto con la esperanza. El fama, en un gesto altruista, ayuda a la esperanza caída, sin percatarse de que esta ayuda significa, contradictoriamente, que el alivio que ahora experimenta la esperanza, en unos pocos días se convertirá otra vez en dolor. Y el fama, mientras, sigue sintiéndose altruista.

Denise, como el fama, queriendo lo mejor para su hijo-esperanza, le facilita el camino hacia su primer experiencia sexual. Pero este gesto, la compra de los preservativos, el intento de evitarle a Roberto la vergüenza de enfrentarse a la vieja Delcasse, produce en él dolor. El dolor de saber que esa es la última vez que su mamá lo ayudará. Esa ayuda es un obstáculo –involuntario– con el que tropieza Roberto. Como la esperanza, Roberto se cae dos veces, tropieza dos veces, sufre dos veces. A causa del acto generoso de Denise, que lo hace –sin quererlo ella– estancarse en la niñez, y luego por la distancia y el quiebre

⁶⁰ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993. (p.132)

inevitable de la relación con su madre. Tanto la esperanza como Roberto sufren, contradictoriamente, debido a la ayuda que generosamente se les ofrece.

La diferencia entre este micro-cuento y “Usted...” es que Denise, a diferencia del fama también sufre, también se cae, también pierde al niño Roberto. Sufre, con su hijo, el quiebre y el dolor de la adolescencia.

Conclusión:

La adolescencia como padecimiento cómico

La aplicación de los conceptos de lo cómico, la comedia y el humor a la lectura de estos cuentos, ha permitido extraer algunos rasgos específicos del modo en que opera lo cómico en Cortázar, cuando se enfrenta al tratamiento de un momento especial de la vida, la adolescencia. En el cuento “La señorita Cora”, nos encontramos con un personaje que se ajusta a la definición tradicional del personaje cómico. La madre de Pablo es un personaje ridículo, su descripción y sus acciones nos la muestran como un personaje que no se debe tomar en serio, la muestran como lo contrario a lo serio. Pero esta es una excepción.

Si bien encontramos en la madre este rasgo ridículo, el cuento tiene más bien los rasgos cómicos ya expuestos. La situación de Pablo frente a la enfermera presenta, por un lado, rasgos humorísticos, despierta en Cora y en nosotros como lectores el sentimiento de lo contrario, la perplejidad de encontrarnos entre dos sentimientos: una risa tierna causada por la empatía que nos produce la inocencia del niño y la amargura de la frustración del paso deseado a la adultez.

Pero por otro lado y de manera más amplia, la condición de adolescente de Pablo presenta el signo de lo cómico, porque encierra la contradicción de un anhelo frustrado por el mismo objeto deseado. Pablo quiere ser adulto y es ese mismo mundo adulto el que lo frustra, el que lo estanca, el que le dice “detente”, como al cronopio. Ese estancamiento y frustración están simbolizados en la muerte del niño, que no pudo llegar a ser adulto.

Y este es el punto de encuentro con el segundo cuento analizado. El protagonista de “Usted se tendió a tu lado” es también un adolescente de quince años, enfrentado al paso a la adultez, también truncado. Aunque con la diferencia de que su frustración es causada sin mala intención; Roberto sufre la frustración contradictoria provocada por la madre que desea ayudar, pero que acaba por producir mayor dolor en el adolescente.

Si bien la escena de la farmacia tiene rasgos humorísticos, en cuanto produce el sentimiento de lo contrario tanto en Denise como en nosotros lectores, el tema principal del cuento es el tránsito de la adolescencia que vive Roberto, tránsito que, al igual que el vivido por Pablo, presenta un signo cómico, que radica en la contradicción de una ayuda, ofrecida con amor, pero que termina por provocar un dolor mayor, una doble caída de Roberto-

esperanza, un doble tropiezo: con la inocencia de la niñez y con la ayuda generosa de su madre. Inocencia y ayuda que producen dolor.

La lectura de ambos cuentos arroja características cómicas y humorísticas, como se ha visto. La figura de la madre, en el primer cuento, se presenta como una excepción en el tratamiento narrativo de los personajes de ambos cuentos. Es el único personaje ridiculizado, quizás porque es el único que no empatiza con el sufrimiento del adolescente, sino que se centra en sí mismo. Y ese desinterés por el dolor ajeno es ridiculizado, no puede ser tomado en serio.

El resultado de la aplicación de los conceptos de lo cómico, la comedia y el humor a estos dos cuentos, ha permitido una lectura cómico-humorística de éstos. De este modo, las situaciones puntuales que viven los adolescentes en ambos cuentos son humorísticas: Pablo ruborizado de la cabeza hasta los pies por la presencia de la atractiva enfermera; Roberto acalorado de vergüenza ante la sola idea de pedir una caja de preservativos a una anciana farmacéutica. Sin embargo, el proceso vital que ambos experimentan, la adolescencia, tiene un signo cómico.

La palabra adolescencia nos remite al dolor, a un “adolescer”, a un padecer y sufrir a causa de algo; la causa del dolor en los dos cuentos analizados reside en el choque entre la inocencia de la niñez y el mundo adulto –hipócrita en uno, “filantrópico” en el otro. Choque que se nos muestra con humor, tanto en las situaciones concretas que les toca vivir a los adolescentes, como en el tono tierno con el que son tratados en la narración.

La adolescencia, en estos cuentos, corresponde a ese “camino cómico a la sabiduría” del que nos habla Sypher, donde ambos héroes-adolescentes aprenden a través del dolor. Y esto porque la adolescencia se nos presenta como un tránsito contradictorio y doloroso, ambiguo y frustrante –de distintos modos- para ambos adolescentes y, me permito extrapolar, para todos los adolescentes. Para todos los seres cuya inocencia los hace chocar contra un mundo en el cual esa inocencia es, de alguna u otra forma, castigada; incluso para un cronopio y una esperanza.

La adolescencia en estos dos cuentos, a partir de la lectura efectuada, nos es presentada, en sus contradicciones y choques, como un padecimiento cómico. Nos produce una risa amarga y empática, permitiéndonos sentir y aprehender desde un nuevo ángulo el proceso de la adolescencia.

Bibliografía

Citada:

- Cortázar, Julio. *Cuentos Completos*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1994, 2 volúmenes.
Historias de cronopios y de famas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1978.
- Olson, Elder. *Teoría de la Comedia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.
- Ortega, Julio. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1975.
- Pirandello, Luigi. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*.
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/6Pirandello.pdf>
- Sypher, Wylie. *Los significados de la comedia*. Traducción, notas e ilustraciones de Luis Vaisman, 2004.

Revisada:

- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1968.
- Jitrik, Noe et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM, 1988.
- Scholz, Laszló. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: Al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985.

Apéndice:

Síntesis de *Teoría de la Comedia*, de Elder Olson y comparación con *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, de Richard Janko⁶¹

Descripción general:

El objetivo del autor es construir una teoría aristoteliana de la comedia, basándose en la forma de estructuración teórica de la *Poética* de Aristóteles (1). Para esto, se ocupa de las anteriores teorías sobre lo cómico y la comedia y discute el problema de lo cómico y la risa. Luego postula una definición del género comedia, deteniéndose en la descripción de los tipos de acciones, personajes y argumentos cómicos. Finalmente, aplica su definición de comedia en el análisis de la obra de algunos autores paradigmáticos.

I Lo cómico

Estudios anteriores:

El autor divide en tres grupos los ensayos anteriores sobre la comedia (que son escasos), según el elemento que se considera central:

- Estudios en que lo central es el *objeto* del cual se ríe uno. Agrupa a Platón, Aristóteles, Cicerón, Bergson.
- Estudios que buscan la causa de la risa en la *persona* que se ríe (en su mente). Agrupa a Hobbes, Kant, Shopenhauer, Baudelaire, Freud y otros.
- Estudios que consideran que la causa de la risa está en la *relación* entre el objeto y el sujeto del reírse. A este grupo pertenecen Jean Paul Richter y Theodor Lippps.

Tras criticar y justificar la parcialidad e inadecuación de cada uno de estos criterios de estudio de lo cómico, el autor llega a la conclusión de que la solución del problema está en una relación entre objeto y sujeto de la risa, pero no simplemente una relación, sino que lo importante es *qué está relacionado con qué*. Así, serán fundamentales las circunstancias del objeto y el punto de vista que adopta el sujeto.

La risa:

El autor discute el problema de la risa, como síntoma de una emoción o de un exceso de emoción. La risa tiene causas variadas, lo que contribuye a su ambigüedad (puede ser efecto de estímulos externos como las cosquillas, ciertos productos químicos, condiciones físicas enfermizas como la histeria o la locura, la vergüenza, el placer, la alegría, etc.). La risa, así como el llanto, corresponden a una catarsis del cuerpo ante cualquier emoción excesiva. Son dos significantes ambiguos, para múltiples significados.

La risa aparece como una manifestación externa, digna de poca confianza para descubrir un fenómeno particular *interno y psíquico*, lo cómico.

Las principales características de la risa son: aparece bajo condiciones específicas, es un sentimiento agradable y distintivo del hombre, natural y específicamente humano. Tiene lugar sólo

⁶¹ Richard Janko. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, en *Aristotle's Poetics*, Hackett, Indianapolis, 1987, pp.47-55. Traducción de Luis Vaisman.

en la concurrencia de tres factores: una cierta *clase de objeto*, una cierta *disposición mental* y las *bases* de la experiencia. Para entender la risa se deben estudiar estos tres factores en su conjunto.

Lo ridículo:

Lo ridículo es uno de los objetos de la “emoción de la risa”, que implica siempre una doble contrariedad, para con lo bueno y para con lo serio. Ridiculizar implica siempre una *depreciación*, se debe demostrar que la persona ridiculizada es *inferior*, no simplemente diciendo que es malo o que no merece ningún interés serio, sino que se debe demostrar lo absurdo de tomárselo en serio (2). O sea, se establece lo *contrario* de lo serio (lo serio se presenta como un complejo de opiniones, entre las que destacan como elementos mínimos las opiniones de lo que es lo bueno y lo malo, en qué grado se presentan, si son más o menos hechos ciertos, inminentes o no, y a quién implican).

Para lo ridículo no basta con mostrar la falsedad de lo serio, sino que se debe establecer *la verdad de su contrario*. Lo ridículo se presenta cuando hay *un absurdo puesto de manifiesto* (3). La disposición mental del espectador para aprehender lo ridículo es una de seguridad y despreocupación, en general un “estar dispuesto a pasarlo bien”. Las bases para la experiencia de lo ridículo son siempre particulares, con respecto a la contrariedad de lo serio de cierta acción o discurso específico.

Acto ridículo, agente ridículo, agente jocoso:

Un acto es ridículo cuando una o más circunstancias son contrarias a las requeridas para que el acto sea serio (4). El *agente* del acto tiene que ser contrario al tipo requerido para que el acto sea serio, o bien *la persona o cosa afectada, la manera, el instrumento usado, el propósito, el resultado, el tiempo, el lugar*.

Ahora bien, el acto ridículo es de dos tipos. Uno que resulta del *carácter* del agente (el agente tiene algún defecto, es siempre inferior y no puede tomárselo en serio), y un acto que resulta ridículo porque el agente *ignora las circunstancias o por causa del azar*. En el primer caso tanto el acto como el agente son ridículos. En el segundo caso sólo el acto es ridículo, mientras el agente es *jocoso* (su acción es perfectamente razonable, ya que sus conocimientos son limitados y no puede culpárselo por esto) (5).

La emoción de la risa:

El autor postula una definición para lo que él llama *emoción de la risa* (para “esterilizar” la noción de todas sus connotaciones anteriores): “se trata de una relajación o, tal como diría Aristóteles, de una *catástasis*, de la tensión debida a la manifestación del absurdo situado en las bases de nuestra tensión.” Esta *catástasis* o relajación, implica tres aspectos: la secuencia aparente o prevista de las circunstancias (agente, acto, etc.), los factores de la seriedad aparente y una circunstancia real, que descubre que algo no es verdad, reemplazando la creencia por el descreimiento.

El autor distingue tres “cosas de las cuales nos reímos” (6): lo ridículo, lo jocoso y lo que se toma por ridículo o jocoso por principio de analogía. A este último tipo pertenece lo ingenioso y lo humorístico (7).

El ingenio aparece como una agudeza intelectual y el humor como una afabilidad general (con recursos como la exageración, la ironía, los comentarios deliberadamente insuficientes, etc.) (8). Ligado a lo humorístico aparece lo alegre, lo ligero, lo travieso, lo gozoso, que producen otro tipo de risa, diferente a la risa cómica, ya que lleva más hacia la alegría.

Importancia del espectador (9). Lo diferente, lo semejante:

La base de lo ridículo y lo jocoso es lo diferente. El espectador se considera a sí mismo como modelo o patrón para juzgar lo ridículo o lo jocoso. Pero también debe haber alguna semejanza entre el espectador y la persona ridícula o jocosa, que constituye la base o el modelo según el cual se desprecia a una persona, un acto o un discurso. O sea, debe existir una base de semejanza para que sea posible la diferenciación, que será básicamente una oposición de valores de dos formas: una oposición de puntos de vista sobre la posibilidad o probabilidad del acto completo, o una oposición de puntos de vista sobre el valor del acto (10).

Una acción por sí sola, sin contar con el espectador, es ridícula sólo de manera incidental.

El objeto cómico:

Lo ridículo, lo jocoso, lo ingenioso y lo humorístico tienen por función minimizar la exigencia de tomar algo en serio, reduciéndolo al absurdo o a lo negligible, de manera que la minimización produzca placer. El objeto cómico debe presentar esta exigencia primera de seriedad, para poder ser luego minimizado. Debe tener algún valor, para que no nos sea indiferente. Debe excitar en cierto grado deseo o aversión, o debe poseer las bases para que se produzca una emoción; pero no debe producir deseo o aversión en muy alto grado, ya que es en las bases del deseo, de la aversión o de la emoción que opera lo cómico, en la aniquilación o destrucción de esas emociones (11).

II La comedia

Para entregar una definición de comedia, el autor utiliza como eje y referente el modo de construcción de la *Poética* de Aristóteles (12). Paralelamente, se encarga de revalorizar la *Poética*, contestando algunas críticas hechas a ella. Esta revalidación no nos interesará, por desviar el tema hacia el texto de la *Poética*.

Sí serán importantes para nuestro tema algunas diferencias y comparaciones que el autor plantea entre tragedia y comedia, ya que la forma dramática *comedia*, es definida en términos de la forma dramática *tragedia*, tal como la concibió Aristóteles.

Naturaleza de la comedia:

La comedia es una forma dramática que imita (directamente, en las acciones del actor y mediante signos, en el lenguaje del dramaturgo) *una acción convirtiéndola en un asunto ligero*.

La ligereza de ánimo con que se recibe la comedia no depende de los acontecimientos mismos, sino del punto de vista que adopta el espectador. La función cómica está más relacionada con el producir esa ligereza de ánimo que con la risa por sí misma (13). Debido a esto, la catarsis no es pertinente a la comedia. Mientras la tragedia excita el temor y la piedad, la comedia elimina la preocupación, demostrando el absurdo de pensar que había bases para ella, produciendo el efecto cómico (14).

Comedia y tragedia:

La acción de la comedia es una *acción desvalorizada* y opuesta a la acción trágica. El personaje cómico es diferente de nosotros en el hecho de ser cómico; la acción cómica neutraliza las emociones de temor y piedad que produce la tragedia (que imita acciones de hombres *como nosotros*) para producir lo *contrario* de lo serio.

argumento cómico es un largo proceso, será cómico si todo el proceso lo es y no porque cada fase del proceso lo sea. La cualidad cómica y, por lo tanto, el desarrollo cualitativo del argumento tiene dos variables: la relación entre el sujeto y el objeto de la risa (amistosa, hostil o indiferente) y el tipo de probabilidad implicada en la acción, que son tres: la probabilidad basada en lo *natural*, otra que funciona por medio de la *hipérbole* (que da lugar a la farsa, por ejemplo) y una que funciona de modo *hipotético* (la fantasía, o algunas comedias que requieren que aceptemos ciertas hipótesis imposibles).

El personaje puede ser ridículo o jocoso tanto por su apariencia (estructura facial o corporal, expresión facial, por el gesto, por la forma de moverse, etc.) como por sus discursos o acciones.

Sobre la dicción cómica, se hace una distinción entre el ingenioso y el ridiculizado (18). En la dicción del ridiculizado se distingue el que es ridículo a causa de su propio discurso (por un defecto absurdo de la dicción, un *abuso* o uso equivocado de cualquier tropo o figura) y el que hace que los demás sean ridículos. La dicción cómica del ingenioso va desde lo patente hasta lo sutil, utilizando todos los recursos de la retórica que sean adecuados a sus propósitos, el personaje y la ocasión. Algunas formas son la indirecta, la metáfora y la comparación, que implican una inferencia, que tendrá un más sutil y por tanto mayor efecto cómico mientras más niveles de inferencia presente, posibilitando la sorpresa y el suspense.

Tipos de comedia (19):

El autor considera que el elemento más importante en la comedia es el argumento, por lo que establece una tipificación de la comedia atendiendo a él:

- Comedia de argumento complejo (con peripecia y reconocimiento).
- Obra de sufrimiento cómico (en que el personaje tiene miedo o ansiedad sin causa, sufre aprietos, desesperaciones y golpes absurdos, etc.).
- Comedia de personaje, de carácter.
- Comedia de espectáculo.

La comedia será superior o inferior atendiendo a su cualidad cómica. El hombre de buen ingenio (*eutrapelos*) es el modelo para juzgar los demás tipos.

Aplicación de la teoría:

Olson considera la obra de algunos autores paradigmáticos para destacar las técnicas de la producción cómica, los tipos de personajes y de argumentos, etc. A continuación se sintetizan las principales características que Olson destaca en cada autor.

- Aristófanes: sus obras son, en un sentido, chistes y caricaturas políticas en forma de acción dramática. Para lograrlo utiliza una técnica de *identificación forzada*, en la que el espectador debe aceptar ciertos postulados fantásticos para interpretar la obra. Usa metáforas visuales o auditivas, ridículas o extravagantes, que rebajan las cosas (como una hipóbole invertida) y que incluyen el elemento absurdo. Otro recurso que utiliza es la parodia. Su objetivo es utilizar la acción dramática como elemento de persuasión, explota las posibilidades retóricas de la comedia. Sus obras son “pruebas” cómicas de una afirmación única, dividida en tres partes: un deseo, una línea de acción (irónica) y una razón que explica por qué las cosas son así. El argumento tiene dos partes: la acción expresada por la metáfora cómica y su resultado. Por último, en sus obras aparecen muchos chistes y sátiras, además del sufrimiento cómico de sus personajes (por ejemplo, la paliza que reciben Dionisio y Jantias en *Las ranas*).
- Plauto: este autor parte de argumentos que poseen un elemento serio y, para lograr la comicidad, neutraliza lo patético o lo que puede causar miedo, se centra en la línea de las equivocaciones cómicas (o decepción cómica), hace que los caracteres serios sean sólo situacionales, emplea personajes poco aptos para sus malvados propósitos y personajes aptos

para sus buenos propósitos. En general, se especifica la acción seria, mediante las circunstancias del acto (agente, acto, objeto, instrumento, etc.) y se diferencian los personajes de los espectadores, haciendo poco probable sus fortunas. [Aquí el autor establece una equivalencia entre esta técnica de Plauto y la técnica de *distanciación* de Brecht]. Otra técnica importante en Plauto es el quiebre de la ilusión dramática a través de la representación, mediante la cual se le recuerda a la audiencia que está en el teatro y que la comedia que contempla no se trata de nada que deba tomarse en serio.

- Terencio: Olson destaca un defecto en las comedias de este autor, que tiene que ver con que Terencio muestra lo repelente en sus obras (en contraste con la teoría de Olson, en el sentido de que la comedia debe evitar lo infame y lo noble, para no generar en la audiencia sentimientos serios). Lo que se destaca de este autor es su capacidad de presentar personajes humanizados y su depurada técnica para manejar el argumento (historia doble, reconocimiento mediante la complicación y el desenlace, etc.).
- Shakespeare y Molière: para el autor, sólo cinco obras de Shakespeare pueden ser clasificadas genéricamente como “comedias” (Olson reconoce que las obras de Shakespeare se escapan de las clasificaciones de su teoría): *Las alegres comadres de Windsor*, *La comedia de las equivocaciones*, *Trabajos de amor perdidos*, *La fierecilla domada* y *El sueño de una noche de verano*. Se examinan los argumentos de cada una de ellas, criticando sobre todo *Trabajos de amor perdido* por su pobre construcción de argumento y de los caracteres. La única de estas obras que se considera como bien construida es *El sueño de una noche de verano*. A partir de esta obra, Olson considera que Shakespeare alcanza la perfecta magnitud de la acción y que ya domina completamente el argumento masivo y multilineal.

Se destacan las diferencias de magnitud de la acción en Shakespeare y Molière. Mientras la acción en Shakespeare es extensiva, las acciones de las obras de Molière son estrictamente esenciales, en una relación directa de causa y efecto. Los personajes de Molière son universales, verdaderos como caricaturas; Shakespeare se interesa por el detalle, por lo circunstancial, pero haciendo que lo particular parezca universal. Otra diferencia entre ambos autores está en la dicción de los personajes. Mientras Shakespeare utiliza un amplio surtido de estilos (cada personaje habla de manera distinta), los personajes de Molière hablan en parecidos niveles (a no ser que hablen dialecto o que se ridiculice alguna afectación en el habla de un personaje). El espectro de lo cómico en Molière es más restringido que en Shakespeare (debido, entre otras cosas, a las limitaciones de la acción y de la unidad de lugar del teatro francés), y lo característico de su efecto cómico es que el absurdo no proviene de la bajeza de sus personajes, sino de lo necio; el absurdo aparece cuando sus personajes son puestos en evidencia, por su propio discurso o por el discurso de otro.

- Oscar Wilde: para Olson, la única comedia (según su teoría) de este autor es *La importancia de llamarse Ernesto*. Su técnica cómica está principalmente en el diálogo de los personajes, que se estructura mediante una afirmación seguida de una *peripezia cómica* procedente del que habla, de su interlocutor o de alguien más. Wilde juega con la forma y este es un recurso mecánico, que no tiene que ver con el carácter de los personajes, que están pobremente contruidos. Lo cómico en *La importancia...* es vacío, no hay ninguna finalidad ni idea de fondo aparte de la intención de divertir.
- Bernard Shaw: este autor juega con la historia en sus comedias. Parte de un cuento o historia convencional y reemplaza las probabilidades cruciales implicadas en ella por sus opuestos, generando el efecto cómico. En su técnica hay dos caras: la dialéctica constructiva y la destructiva, siendo esta última la de mayor efecto cómico, donde se convierte en su opuesto la acción o el personaje (*conversión del personaje*). Su recurso preferido es el *suspense de la forma*, recurso moderno que consiste en mantener a la audiencia en suspenso sobre qué tipo de obra va a presenciar. El *suspense* consiste en un rompimiento de las asociaciones morales y emocionales de la audiencia, que se ven reemplazadas por otras nuevas respuestas.

- Becket y Ionesco: Olson duda de la denominación de “absurdos” de estos dos dramaturgos de vanguardia, que utilizan todos los recursos cómicos, en especial el *suspense*, llevándolo al extremo. Becket utiliza la técnica de la negación, en la que se va de lo específico a lo general; debido a este recurso, Olson considera que *Esperando a Godot* no es una obra absurda, sino abstracta.

Ionesco utiliza la parodia, pero no sólo para convertir lo parodiado en absurdo, sino en absurdo repulsivo (repelente, incluso). En sus argumentos hay una devaluación sistemática de todo lo que puede haber de valores humanos.

Si bien en el teatro absurdo están todos los recursos de la comedia y de la farsa, el efecto buscado no es cómico, ya que estas obras quieren describir el absurdo del mundo y de la condición humana. Para esto, no basta el representarlos como absurdos, sino que hay que *decirlo* a base de algún recurso adecuado (símbolo, alegoría, metáfora dramática), y aquí es donde juegan las técnicas cómicas.

Olson les llama *drama del absurdo* a estas obras. No las considera como comedias, ya que su objetivo es despertar un sentimiento serio y no cómico en los espectadores.

Notas

1. En este aspecto, el objetivo de Olson es similar al de Richard Janko en Una reconstrucción hipotética de Poética II, basada en la estructura de la Poética de Aristóteles, cambiando lo pertinente a la tragedia por las características de la comedia.
2. En la Poética II, se dice que el chistoso deja al descubierto errores del alma y del cuerpo de sus víctimas. Es, en términos de Olson, un proceso de *depreciación*.
3. Esto se asemeja a lo que en la Poética II se establece como una causa importante de diversión, que surge de los incidentes de la obra, y que proviene de hacer que algo parezca otra cosa, con el consiguiente incumplimiento de las expectativas.
4. Esto se corresponde con lo que postula la P.II, en que la risa surge de “hacer a los personajes más bien pícaros”.
5. Así mismo, en la P.II el personaje cómico es aquel que ha caído en el error del alma o cuerpo.
6. En la P.II se adjudica el origen de la risa a diversas formas de la dicción cómica y a diversos tipos de incidentes, de forma más amplia que Olson.
7. Se distingue en la P.II como caracteres típicos de la comedia al bufonesco, al irónico y al jactancioso. Se podría hacer coincidir al bufonesco con el ridículo (que producen risa por sus propios defectos), y al irónico y jactancioso con el ingenioso (donde lo risible surge de ellos como los ridiculizadores).
8. El ingenioso de Olson es el chistoso de la P.II, que deja al descubierto los errores del alma o del cuerpo de sus víctimas.
9. En la P.II no se atribuye una función específica al espectador de la comedia.
10. Estas oposiciones de valores corresponden a una de las causas de la risa postuladas por la P.II, en la que ésta surge de las malas decisiones del personaje, que deja de lado las cosas más importantes y toma en cuenta las que no lo son.
11. Corresponde a lo que se dice en la P.II, en relación con que las acciones risibles ocurren por un error, aunque es uno que no es doloroso ni destructivo.
12. Al igual que en la P.II.
13. En la P.II la función cómica es “representar lo risible”, para producir una catarsis a través de la risa.

14. Aquí está mayor diferencia entre la visión de Olson y la de la P.II. Olson no considera que la catarsis sea pertinente a la comedia. En la P.II la catarsis del placer y la risa tiene que ver con la función de la comedia, “purificar aquella parte del alma que tiene que ver con estas emociones”.
15. En la P.II, tragedia y comedia se asemejan en que ambas producen las catarsis de las emociones que generan en el espectador (piedad y terror en la tragedia, placer y risa en la comedia).
16. La definición que se da en la P.II sólo difiere de la que entrega Olson, en el hecho de que a la comedia se le atribuye la catarsis, mientras Olson le atribuye la catástasis, una relajación de la preocupación.
17. Las mismas partes que se distinguen en la P.II.
18. En la P.II se hace una revisión exhaustiva de la risa que es generada por la dicción cómica de diversas maneras (homonimia, sinonimia, verbosidad, paronimia, parodia, metáfora, etc.).
19. La P.II distingue tres clases de comedia: la comedia antigua, con características bufonescas; la comedia nueva, que es más “elevada” y la que está a medio camino entre ambas, representada por Aristófanes, y que es la mejor.

Índice

- ¿Por qué lo cómico?, ¿Por qué Cortázar?.....p. 1
- Lo cómico, la comedia, el humor y Cortázar..... p. 2
- Análisis. “La señorita Cora”.....p. 15
- “Usted se tendió a tu lado”.....p. 27
- Conclusión: La adolescencia como padecimiento cómico p. 37
- Bibliografía.....p. 39
- Apéndice. Síntesis de *Teoría de la Comedia*, de Elder Olson y comparación con *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, de Richard Janko. Trabajo elaborado durante el primer semestre del Seminario de Grado.....p. 40