



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“Más allá de la risa y el telón: Aproximaciones al humor negro en torno a la obra *Esperando la carroza*”

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumna

Camila Hormazábal Meza

Profesor/es Patrocinante/s

Luis Vaisman Abrahamson
Matías Rebolledo Dujisin

Santiago-Chile

Año 2013

1. Introducción	5
1.1. Lo cómico, la risa y el humor	6
1.2. Variaciones históricas	13
1.3. El humor negro	15
2. Análisis	20
2.1. Fundamentación	20
2.2. Interpretación y análisis	20
2.2.1. Dimensión textual	23
2.2.2. Dimensión representacional	31
3. Conclusiones	36
4. Bibliografía	39
5. Anexos	41

Agradecimientos

A mi mamá, Patricia, por entregar en cada acción lo mejor de sí. Por apoyarme y entregarme su amor incondicional. Por su siempre necesaria franqueza. Por su bondad infinita y su complicidad. Por configurar mi esencia.

A mi papá, Pedro, porque siempre será lo más grande para mí. Por su infinita paciencia. Por todos los cuentos contados y por inyectar en mi la siempre necesaria sed de conocimiento. Por enseñarme a ser fuerte. Por ser iguales pero tan distintos a la vez.

A mi hermano, Matías, por haber nacido para convertirse en mi fuente inagotable de alegría y orgullo. Por su ternura, suspicacia y asertividad. Por ser mi compinche, hoy y para siempre.

A Nicolás, por haberme encontrado. Por enseñarme a mirar en mi interior para descubrir la infinitud. Por ser la prueba viviente de que paciencia no es sinónimo de resignación. Por acompañar cada sueño. Por mostrarme la futilidad de las palabras. Por ser mi complemento, mi compañero. Por hacerme perder el miedo a los “para siempre”.

A María José, por su lealtad, por su amistad a toda prueba. Por todos los juegos, risas, lágrimas, canciones y poemas. Por las juntas de estudio. Por aceptarme tal como soy. Por dejarme ser su hermana.

A Ignacio, por su autenticidad. Por tener único en su especie. Por ser la conjunción perfecta entre realidad y sueños. Por abrirme la puerta y permitirme entrar.

A Macarena, por su incondicionalidad. Por darme lo mejor de sí. Por estar ahí siempre que lo he necesitado. Por nuestros hallazgos. Por cada aprendizaje compartido. A Rocío, por su naturalidad. Por su inmenso corazón. También a Romina, Camila y Carmen.

A Mauricio, por ser mi primer amigo de la universidad. Por haber compartido mi aversión al tomate. Porque ante todo siempre está su originalidad. Por esos reconfortantes abrazos en puntas de pie.

A Eduardo, por su constante preocupación. Por grabarme clases, prestarme cuadernos y enseñarme cada cosa que no entendí. Por su imparcialidad. Por su siempre buena disposición.

A Diego, por los aprendizajes a golpes, a pulso. Por demostrarme que todo pasa y no siempre queda.

A Javiera, por haberse abierto a la posibilidad de reencontrarnos. Por los próximos completos en la 5 oriente. Por nuestros paseos sin pasos por Talca.

A Daniela, por enseñarme que nunca es tarde para conocerse. Por su preocupación, calidez y ayuda en las horas más complejas de este último año. Por los cigarros compartidos y los que aún nos quedan por compartir. Por la utopía perdida estos cuatro años.

Al profesor Vaisman, por convencerme, quizás de un modo inconsciente, que soy capaz. Por sus consejos siempre oportunos. Por darme uno de los mejores apodos. Por ser un grande.

A Matías, por su constante asistencia. Por sus siempre divertidos y motivantes correos. Por ser un excelente guía.

A todos ellos, muchísimas gracias.

Camila Hormazábal M.

1. Introducción

Antes de cualquier consideración formal, quisiera dejar en claro que el tema no es un motivo, sino más bien una razón. Fui víctima de una perfecta broma de humor negro y, si bien hoy lo agradezco, no siempre fue así. El humor como tal, como se entiende, no siempre se aproxima a los alcances que realmente tiene. Sucede que más allá del sentido cómico, el humor refleja contradicciones, situaciones absurdas o bien irónicas. Por ello, la razón por la cual este tema reviste interés –el mío especialmente- guarda relación con la necesidad de develar ese sentido paradójico dentro, en este caso, de una obra que muestra una realidad plagada de contradicciones, de equívocos, y situaciones cómicas, pero que sin embargo tienen un objetivo que va más allá de la risa. De este modo, intentaremos rastrear los mecanismos que operan detrás de los recursos utilizados en la obra a analizar, al igual que los que confabularon en mi contra y hoy me tienen aquí, intentando develar dicho misterio.

De tal manera, nuestro principal objetivo es el de ahondar en el humor, y específicamente en el humor negro, con la intención de evidenciar el carácter corrosivo que éste tendría, aun haciendo uso de elementos cómicos. A través de la inmersión en la obra teatral *Esperando la carroza* (1962) del autor rumano-uruguayo Jacobo Langsner y de su adaptación cinematográfica del año 1985 (Alejandro Doria), veremos de qué manera el humor negro es capaz de presentarse en las situaciones más hilarantes, sin perder por ello su carácter satírico. Con dicho objetivo comenzaremos por realizar una conceptualización preliminar sobre el humor, para así dirigirse directamente al humor negro. Posteriormente, se analizará el texto en virtud de personajes y escenas a fin de rastrear las diversas manifestaciones del humor negro, operando un tanto travestido bajo la apariencia de una comedia de situación. En seguida se intentará establecer un paralelo entre la representación teatral y la cinematográfica, lo cual contribuirá a determinar de qué forma estarían operando los mecanismos de la comicidad y la percepción –ya se verá si diferenciada o no- que de ellos tendrían los espectadores (teatrales y cinematográficos).

Sin embargo, y en primer lugar, nos abocaremos a trazar los lineamientos definitorios de las directrices centrales de nuestro curso: lo cómico, la risa y el humor. Para ello, intentaremos dar cuenta, a través de la visión de distintos autores y de manera general, de

sus características y la forma en que estas podrían estar relacionadas entre sí. Al mismo tiempo estudiaremos la evolución de cada una de ellas, atendiendo a determinados contextos históricos y a las distintas perspectivas que de ellas se han hecho. Para ello, nos basaremos fundamentalmente en el texto “Los significados de la Comedia” de Wylie Sypher (1956), que a su vez nos permitirá el ingreso a teóricos importantes en materia de lo cómico, la risa y el humor como Bergson, Meredith, Pirandello, Baudelaire y Freud. Todo ello nos llevará al fondo de nuestro asunto: el humor negro, y a partir de allí realzaremos sus particularidades respecto del concepto de humor como antesala de lo que posteriormente ahondaremos en nuestro análisis. Comenzaremos, por tanto – y como es debido-, por lo más general.

1.1. Lo cómico, la risa y el humor

Cuando comúnmente se habla de “lo cómico”, no se lo hace desde la real complejidad que este fenómeno posee. Generalmente todas nuestras consideraciones a ese respecto suelen remitirse a “aquello que nos hace reír”. Sin embargo, el tema es muchísimo más complejo, pues inmediatamente surge la interrogante: ¿qué es lo que nos hace reír? No han sido pocos los esfuerzos por tratar de indagar en esta interrogante que parece tan elemental, pero que sin embargo reviste de una profundidad muchísimo más amplia que la aparente.

A partir de dicha pregunta, Hongre, en su texto “Lo cómico. Teoría” (2010) ha intentado postular dos posibles vías a través de las cuales podríamos encontrar una posible respuesta a aquella interrogante: la primera se relacionaría con la naturaleza de la risa y aquello que sería capaz de satisfacer; mientras que la segunda estaría vinculada al manejo de distintos niveles de lo cómico y sus respectivos procedimientos para hacer reír, detallados en un listado de características generales.

Empero, antes de indagar en ello, nos gustaría ahondar en el fenómeno de la risa, para lo cual nos basaremos en el texto de orientación médica “Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer” (2000), de la doctora María de la Luz Montes Castillo. El tipo de enfoque que recibe este estudio ya nos puede dar ciertas pistas de la amplitud de este fenómeno, el cual tendría fuertes vínculos con la psiquis de los individuos. De acuerdo

al planteamiento de la autora, la causa de lo risible estaría en la incongruencia, en la advertencia que de ella haría cada sujeto. Es decir, la risa sería un estado placentero que se presentaría inmediatamente después de dicha advertencia. Al mismo tiempo, esto implicaría el triunfo de la intuición por sobre la razón, dado que aquella estaría más propensa a los estímulos que desatan la risa. Siguiendo los postulados de Montes Castillo, suponemos que el uso de la razón implicaría esfuerzos adicionales a los realizados por la intuición, que los aboliría a través de la risa y desatando así el placer y la alegría. Por lo mismo, la autora además plantea una clara distinción entre lo serio y la risa, asociando a aquélla con una propensión al ridículo; esto, puesto que al errar, los individuos sentirían la tensión del fracaso, lo cual anularía (nos negamos a afirmar que de manera absoluta) la posibilidad de reír. Lo serio, por tanto, estaría estableciendo un equilibrio entre realidad y pensamiento, que es precisamente lo que lo cómico estaría buscando desestabilizar.

Este podría ser un primer acercamiento al fenómeno de la risa, largamente discutido a través de distintas teorías y autores. Una de ellas es la planteada por Hongre, quien ha puntualizado su estudio en los denominados “componentes de la risa”. Para el autor, habría cuatro tipos de placeres asociados al reír, siendo el primero de ellos el placer “espiritual”. Este estaría dado por la implicancia de la inteligencia, la cual sería la primera en advertir contradicciones, absurdos o sinsentidos, así como posibles desplazamientos o confusiones semánticas. El placer, por tanto, estaría dado por la advertencia, la cual sería una especie de revancha contra el orden establecido y el aprendizaje que de él hemos hecho.

En segundo lugar, Hongre plantea la existencia de un placer “específicamente cómico”. En él, lo emocional estaría por sobre lo intelectual, lo cual daría explicación a que desde la comodidad de cada individuo una situación angustiada pareciese tornarse cómica. Haciendo alusión a Freud y a sus disquisiciones respecto del chiste, se expone que la risa originada de este tipo de situaciones sería algo así como una “descarga” de energía inutilizada. De esta forma, tras un primer momento donde podría generarse algún tipo de identificación a partir de la situación expuesta, se advertiría un equívoco y se daría paso a la liberación de la risa. Así, se pasaría desde la tensión a la liviandad, al distanciamiento y a la risa. Para Bergson en su ensayo “La risa” (1899) sería “una especie de automatismo el que provocaría nuestra risa, un automatismo muy cercano a la simple distracción”¹. A modo de

¹ Bergson, Henri: *La risa*. Espasa-Edalpe: Madrid, 1973. Pág. 21

ejemplo, podríamos citar una de las más célebres escenas de la película “Tiempos modernos” (1936), protagonizada por Charles Chaplin: para optimizar la producción y abaratar tiempo, el dueño de la fábrica en la que el protagonista trabaja somete a evaluación una especie de “máquina de almuerzo”, siendo precisamente este el conejillo de indias. En plena prueba, el artefacto sufre un desperfecto, desajustándose al punto de hacer daño al protagonista, quien incapacitado de moverse, no puede hacer nada por detenerla. A medida que avanzan los minutos, la tensión comienza a crecer dada la inoperancia de todos por detener el aparato y el sufrimiento del individuo, pero luego, al advertir el absurdo de la situación, podemos reír pese a lo angustiante del asunto.

El siguiente placer definido por el Hongre es el denominado placer “crítico”, también llamado revanchista o satírico. En él la risa estaría provocada por la negación del “principio de realidad” a partir de la susceptibilidad supuesta del poder, de la ley o de las normas. Esto constituiría una especie de subversión que no sólo tendría una finalidad revanchista (como el caso del placer intelectual), sino que además estaría determinado por pulsiones sádicas inconscientes que contribuirían a liberar la risa a costa de la minimización de un otro. Este placer, por otro lado, está asociado a la idea de colectividad, en la medida en que la asociación entre ellos contribuiría, tal como señala el autor, a reforzar los prejuicios del grupo, del poder o de las jerarquías sociales. Ante esto, podrían originarse respuestas individuales que contribuirían a liberar las pulsiones sádicas de la colectividad, convirtiéndose en un vehículo de denuncia de los mismos prejuicios anteriormente señalados.

En último lugar, Hongre expone la existencia del placer “mimético”, en el cual la idea de colectividad daría respaldo a quien solo no se atrevería a reír de lo establecido, por lo que la cohesión grupal ayudaría al individuo a acceder a una satisfacción mimética.

Todo esto nos da muestras de que la risa se manifestaría no sólo de una manera unívoca, sino que a partir de distintos niveles cómicos. Estos podrían estar presentes de forma simultánea, pues no serían privativos entre sí, sino más bien subsidiarios. Hongre distingue seis, que son: lo cómico de los gestos, lo cómico de las palabras, lo cómico de situación, lo cómico de costumbres, lo cómico del personaje y lo cómico de lo irreal. Para efectos de nuestro posterior análisis, sólo caracterizaremos aquellos que nos serán útiles.

Lo cómico de los gestos estaría relacionado con gesticulaciones exageradas y la mímica, así como también con la escenificación y la eventual manipulación de objetos. Lo cómico de las palabras tiene relación con los juegos de palabras originados desplazamientos semánticos, o también parlamentos posibles de ser descontextualizados, los cuales incluso podrían elevarse a la categoría de dichos populares; lo cómico de situación se vincula con situaciones imprevistas, incómodas, malentendidos o encuentros desafortunados que tendrían por consecuencia realidades delirantes; y por último lo cómico de costumbres, que según el autor podría tener dos variantes: lo puramente cómico, en que a través de la intensificación de un rasgo se buscaría ridiculizar modos de vida, costumbres, modas, etc., y lo satírico, en que el autor estaría dirigiendo sus dardos en contra de su propia época a través de ironías mordaces; y por último, lo cómico del personaje, en que las debilidades y contradicciones son retratados a partir de la constitución de tipos humanos, los cuales, en base a su comportamiento rígido demostrarían inadaptación, desatando el efecto cómico. Todo esto operaría a través de una serie de procedimientos cómicos que tendrían por objetivo hacer reír. Estos serían: las exageraciones de rasgo, las repeticiones, los contrastes u oposiciones, la parodia, sátira o pastiche y por último, el recurso del mundo al revés. No ahondaremos en sus particularidades, dado que más adelante las estudiaremos aplicadas.

Retomando nuestras observaciones respecto del fenómeno de la risa, el texto “De la catarsis cómica” la erige como efecto de liberación y de catarsis, equivalente al llanto. Es así como postula la prefiguración de una especie de teoría catártica implícita en los planteamientos de Aristóteles (por ejemplo, Richard Janko se animó a realizar una especie de reconstitución de una Poética sobre la comedia a partir de intentos previos, como los recopilados en el *Tractatus Coislinianus*) relativos a la tragedia, haciéndolos extensivos a lo cómico. Así, tragedia y comedia podrían ser definidas por oposición, en tanto la tragedia estaría dando cuenta de la historia de un héroe caído en desgracia que despierta la piedad a través del castigo al que es sometido. Por el contrario, el “héroe” cómico es un ser común sometido a humillaciones, e incluso proclive a desaparecer. Sin embargo, en ambos casos operaría la catarsis, pero manifestada en distintas categorías². Todas ellas tendrían por afán

² El detalle de estas se encuentra expuesto en el texto “De lo cómico” [comunicación presentada al coloquio “Estética de la comedia” en Reims, en septiembre, 1994. Aparecida en *Littératures classiques* 27 (1996), pp. 183-193. Traducción de Luis Vaisman y transcripción de Luis Cifuentes, para uso exclusivo del Seminario de grado “El humor y lo cómico”, Ffhh, 2012.]

proponer a la catarsis cómica como una válvula de escape o una vía de liberación, que al mismo tiempo sería signo de desesperación y resignación “porque el que ríe sabe, en el fondo, que la partida está perdida desde el principio”³.

Hasta ahora, hemos intentado definir la relación intrínseca que existiría entre lo cómico y la risa, las cuales operarían de forma complementaria e interdependiente en la medida que ésta última constituiría el reflejo de aquella. No obstante, aún no nos hemos referido al humor. Para hacer alusión a ese respecto, enfocaremos la descripción hacia el ensayo de Luigi Pirandello, *Esencia, caracteres y materia del humorismo* (1920), el cual, a grandes rasgos, comienza por dar cuenta de la complejidad que supone la definición de humor, la cual a pesar de haber sido estudiada, no habría logrado abarcar las múltiples manifestaciones de éste, dando muestras de la insuficiencia de estos. A partir de allí el autor intenta dar un nuevo sentido a las conceptualizaciones antes realizadas tanto en el campo de la estética, como en la crítica literaria, la filosofía, etc. Es así como plantea –a partir de una discusión metodológica con uno de los hasta entonces más importantes autores sobre el humor en el ámbito italiano de principios del siglo XX, Benedetto Croce- la importancia de considerar los efectos psicológicos inherentes a toda expresión estética. Así, toda obra estaría realizada a partir de una disposición anímica y/o emocional particular, que a la vez sería capaz de influir de una manera específica en los receptores de dicha obra. Es decir, para Pirandello la dimensión psicológica no estaría distanciada de la estética (este era uno de los puntos centrales de la teoría de Croce), siendo la “perfecta reproducción de un estado de ánimo”⁴. Una vez marcada esta diferencia, Pirandello comienza a dar forma a su sentido de lo humorístico, el cual estaría marcado por la participación del receptor en el desarrollo de la obra, pues él estaría asistiendo “al nacimiento y al crecimiento de la obra, sigue sus pasos progresivos y goza con ellos, reúne los diversos elementos, los coordina, los compara”⁵. De esta forma, el acto humorístico traería aparejado una especial actividad de la reflexión que desencadenaría lo que Pirandello denomina como *el sentimiento de lo contrario*, esto es, una cualidad que lo diferenciaría de lo cómico por ir más allá de la mera observación. En este punto es necesario aclarar que, para el autor, lo cómico y el humor

³ Ibíd. Pag. 6

⁴ Pirandello, Luigi. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*. En: revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/.../7339. Pág. 100.

⁵ Ibíd. Pág. 101.

tendrían una diferencia que se fundaría principalmente en que el acto humorístico requeriría de una disposición reflexiva, no así el acto meramente cómico. Lo humorístico, por una parte, motivaría un razonamiento crítico respecto de una situación que a simple vista (o desde el punto de vista de lo meramente cómico) sólo motivaría la risa a partir del quiebre de expectativas. Por otro lado, de acuerdo a Pirandello, lo cómico se situaría dentro de las normas sociales (como la ética, por ejemplo), posibilitando lo anterior. Por el contrario, en el humor estas normas podrían llegar a transgredirse ante la reflexión a partir de la situación humorística.

Por otra parte, nos encontramos al humorista, quien a partir de una visión crítica de la realidad estará motivado por el sentimiento de lo contrario. Por consiguiente, al humorista: “le habla otro sentimiento, le empieza a presentar una tímida excusa después una atenuante, luego, una reflexión aguda que desmonta su seriedad y le hace reír”⁶. Todo esto, como hemos dicho, a partir de la reflexión. La misma que potencialmente puede desencadenar un proceso de descomposición de las múltiples complejidades de la realidad humana.

En la misma línea, el ensayo de Charles Baudelaire *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855) da una propuesta relevante respecto del humor. Ya veremos por qué. En el primer capítulo del ensayo Baudelaire explica las razones por las que se propuso indagar en la caricatura, en la cual reconoce dos clases de obras: unas de carácter documental y otras, de carácter misterioso, que tendría por objetivo mostrar una belleza inexpresable, y que incluso pueden encontrarse en obras “destinadas a presentar al hombre en su propia fealdad moral y física”⁷.

A continuación Baudelaire abre el segundo capítulo con la siguiente frase: “El sabio no se ríe sino temerosamente”, a partir de lo cual devela un vínculo cristiano en que la risa estaría muy cerca del pecado y de lo mundano. Al reír, el sabio dejaría en evidencia la contradicción entre su carácter de sabio y la naturaleza de la risa, pues en Dios no existiría lo cómico. Por ello, la risa podría ser atribuida a ignorancia y debilidad. De este modo, “lo cómico sería un elemento condenable y de origen diabólico”⁸. Lo cómico estaría ligado a lo

⁶ *Ibíd.* 113.

⁷ Baudelaire, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en: *Lo cómico y la caricatura*. Machado libros, Madrid, 2001. Pág. 82.

⁸ *Ibíd.* Pág. 87.

satánico, al mismo tiempo que la risa tendría su origen en la idea de la propia superioridad del hombre. Alejarse de la pureza tendría como consecuencia la asimilación de una superioridad, y de allí nacería la risa, la cual sería, por cierto, una debilidad de espíritu. Así podría advertirse la naturaleza contradictoria del hombre, quien sintiéndose superior, reiría, a pesar de ser, por esto, más débil. A razón de ello, la risa tendría una esencia satánica, para luego ser profundamente humana, en tanto contradictoria: “a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita”.⁹ Por otra parte, lo cómico estaría contenido no en aquello que produciría la risa, sino en quien ríe. En aquel en que reina una visión de superioridad reinaría la risa, que a la vez sería “signo de inferioridad en lo que concierne a los sabios que, por la inocencia contemplativa de su espíritu, lindan con la infancia”.¹⁰ Por ello es que Baudelaire plantea que el elemento angélico y el elemento satánico operarían paralelamente. Para el autor, la risa sería la expresión de un sentimiento doble o contradictorio, obedeciendo, en parte, a su carácter versátil, pues no siempre el motivo de risa sería el error, la debilidad o inferioridad. En tanto, se establecería una distinción entre lo cómico (visto como una imitación) y lo grotesco (visto como una creación), lo cual marcaría también una nueva distinción del origen de la risa. La risa de lo grotesco estaría vinculada a la superioridad del hombre ya no sobre otros hombres, sino frente a la naturaleza y no a la comicidad de lo cotidiano (como lo cómico). “Lo grotesco domina a lo cómico desde una altura proporcional”.¹¹ Lo cómico significativo estaría más ligado a lo cotidiano, siendo fácil de comprender y de analizar; lo grotesco en cambio estaría más cercano a la naturaleza y requeriría a la intuición y una rapidez de análisis.

Para concluir, Baudelaire resume sus planteamientos, comenzando por aclarar que el sentimiento de superioridad estaría presente tanto en lo cómico significativo como en lo cómico absoluto. También dirá que “para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes”.¹² Que lo cómico residiría en quien ríe y que existiría una dualidad en aquellos capaces de reír y hacer reír.

⁹ *Ibíd.* Pág. 94.

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 94.

¹¹ *Ibíd.* Pág. 101.

¹² *Ibíd.* Pág. 116.

1.2. Variaciones históricas

A lo largo de la tradición literaria, el concepto de “comedia” o de “lo cómico” ha sufrido una serie de transformaciones que están íntimamente vinculadas a circunstancias contextuales. El texto “Los significados de la comedia” de Wylie Sypher (1956) nos entrega una panorámica acerca de los tipos de comedia, incluyendo tanto la perspectiva histórica como la teórica, además del análisis de distintos personajes que fundamentan la multiplicidad de miradas con la que podemos estudiarla. Sypher nos acerca a la problemática del género mismo, lo cual implica dificultades no sólo para definirla, sino también para caracterizarla.

Para comenzar, nos parece pertinente destacar uno de los valores más transversales del texto de Sypher, que es la imbricación ineludible entre comedia y tragedia. Habitualmente es difícil concebir situaciones trágicas sin alguna cuota de comicidad. Incluso más, nos sería absolutamente intolerable. El alienante desarrollo de la vida moderna daría lugar a situaciones en las que el individuo no es más que una pieza dentro del engranaje configurado por el sistema, haciendo que este vea mermado algún indicio de emancipación, pues los representantes de dicho sistema parecen ser figuras invisibles e inalcanzables. Kafka es quien logra dar cuenta de esta, en palabras de Sypher, “succión del absurdo” a la cual el sujeto estaría sometido, a veces sin siquiera darse cuenta. El relato *Ante la ley* es prueba manifiesta de la indolencia moderna, que a la vez nos pondría de frente con una realidad absurda. La vana espera sin respuestas, la invisibilidad de las jerarquías y por sobre todo, el patético e inevitable fin son muestra de ello. Tal como señala Sypher, el hombre moderno habría sido obligado a asumir que probablemente no se vería enfrentado a situaciones heroicas. La comedia existencial, de este modo, daría cuenta de que lo absurdo sería inherente a lo humano, y que en cierta forma, para poder enfrentar al caos sería necesario hacerlo con comicidad. No se trata de una vida plagada de desgracias, sino más bien una fragmentariedad en la que pervivirían situaciones para nada excluyentes entre sí. Así, la comedia lograría generar perturbación, desorientación, y por sobre todo, un alto grado de identificación. En suma, la inmersión de los individuos en el mundo, los obligaría a asumir que, tarde o temprano, lo irracional, lo absurdo y lo patético se hará parte de sus vidas, y la comedia será el mejor mecanismo para asumir dicha realidad. La tragedia

cedería terreno a la comedia, demostrando ser un método de supervivencia ya que representa de manera directa aquellos aspectos del medio que condicionan a los sujetos de modo cotidiano. Ejemplo de esto serían las constantes frustraciones y contradicciones en la vida de cada individuo, representadas en los argumentos de la comedia. Así se constituye como una forma de comprender y repensar la realidad individual. En este punto, nos parece pertinente indicar que Sypher, a partir de visiones de otros autores, concluye que la comedia no siempre tiene como fin hacer reír, puesto que la risa también puede demostrar angustia, temor, y cómo no, felicidad. El lenguaje de los extremos permite dar cuenta que la comedia¹³ tendría la capacidad de entregar valores trágicos de forma similar a los de la tragedia.

Para el autor, el origen de las contradicciones existentes respecto a lo que entendemos por “lo cómico” o “comedia” estaría en la Antigüedad, específicamente en la Grecia antigua. De acuerdo a lo señalado, la risa para los griegos sería una forma de distanciamiento de aquello que podría parecerles particularmente reprochable. Por ello Sypher afirma que “los griegos se reían para expresar el desdén que les provocaba ver la mala suerte, la deformidad o la fealdad de alguien”.¹⁴ En la Edad Media, la importancia del cristianismo tendría un vínculo íntimo con lo cómico, lo cual tendría un efecto moralizante y por consiguiente, también de distanciamiento. Sin embargo, y a diferencia de lo señalado respecto de lo cómico en la Antigüedad, en la Edad Media la risa iría de la mano con lo grotesco, con la otredad, y sería precisamente la advertencia de esta diferencia la que detonaría el acto irrisorio. Sypher afirma que, del mismo modo, la risa tendría, en algunas ocasiones, un carácter caritativo. Ya en el Renacimiento se puede advertir, según el autor, una complejidad mayor respecto de la risa y aquello que la provocaría. A partir de la revisión de distintas obras y autores (Cellini, Maquiavelo, Erasmo, Shakespeare, entre otros) se advierte el carácter despectivo, arrogante, ridiculizante y mordaz de la risa, lo cual estaría mucho más cercano al concepto de humor. Esto, como hemos señalado, dado el trasfondo crítico y mordaz que este tendría.

¹³ Sypher plantea una distinción entre “alta” y “baja” comedia. En este punto, hacemos alusión a la primera.

¹⁴ Sypher, Willie. *Los significados de la comedia*. Traducción, notas e ilustraciones de Vaisman, Luis, 2004. Para uso interno del Seminario de Grado “Lo cómico y la Comedia”. Departamento de Literatura, Ffhh, U. de Chile. Pág. 7.

1.3. El humor negro

Son varias las perspectivas desde las cuales se podría abordar el concepto de humor negro. Sin embargo, antes de hacer alusión a algunas de ellas, es necesario precisar algunos detalles respecto de aquello a lo que refiere el humor. Para ello, primeramente será necesario partir sobre la base de que entender el humor como un género literario sería un error metodológico de proporciones. El acto humorístico tiene presencia en todos los géneros (sea drama o comedia), por lo que sus manifestaciones se encontrarían más allá de cualquier taxonomía. Por dicha razón, se podrá concebir al humor como una actitud, una estrategia que buscaría evidenciar las contradicciones propias de un mundo plagado de situaciones a las que el hombre ha debido enfrentarse de una u otra manera, a fin de sobrevivir. Situaciones como el absurdo, el caos, la violencia del diario vivir, así como también de los grandes momentos históricos –como las dos guerras mundiales y sus coletazos en todo el mundo, por ejemplo-. Justamente esta característica devela que el humorismo no perseguiría la risa para descargar tensiones o para evadir la realidad, sino que más bien buscaría generar un análisis crítico que posiblemente sólo tendría como resultado una sonrisa, muestra de incomodidad y profunda conmoción. En virtud de ello, el prólogo a una antología virtual sobre el humor negro señala: “los últimos límites del humorismo lindan más con los laberintos de la desesperación que con el decorado de la felicidad convencional”.¹⁵

Por una parte, el humorista, situado desde una perspectiva crítica respecto de su entorno, “asume el control intelectual del poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo en un plano racional y otorgarle sentido”¹⁶. Al adoptar una actitud humorística, se tendría conciencia del lugar que se ocupa dentro de un sistema de convenciones, lo que, no obstante, no sería razón para asumir una derrota de antemano. El humorista se caracterizaría, ciertamente, por esta conciencia de saberse menos, la cual sería utilizada de manera transgresora, delimitando una actitud desafiante y amenazadora. Por ello es que el humorismo no se ligaría con nada especialmente, pues el tomar partido por alguna convención lo haría comprometerse más allá de lo permisible. A razón de lo anterior, el

¹⁵ En Humor Negro en la Literatura, Tomo I. En: http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=Varios+Autores

¹⁶ *Ibíd.*

humorista estaría en una constante búsqueda, que más que perseguir la estabilidad, buscaría generar, precisamente, un resquebrajamiento de la aparente estabilidad del mundo.

Los conflictos observados y dados a conocer por el humorista deben ser, por otro lado, necesariamente vistos desde una óptica imparcial, o más bien dicho, con “sentido del humor”. Esto permitiría asimilar las contradicciones de las cosas, que son el sustrato de la actitud humorística. Al cumplirse este objetivo, tanto el enunciador (el humorista) como el espectador se harán parte del acto humorístico. A partir de esto se desprende que no todos tendrían la capacidad de distanciarse y por tanto, de comprender el humor.¹⁷

Los orígenes del concepto humor estarían ligados a la medicina, específicamente a los denominados humores corporales, definidos ya en la Antigüedad griega. Para efectos prácticos, sólo se hará referencia a aquél que facilitará la comprensión de lo que pretendemos definir (el humor como actitud), es decir, a la bilis negra o *melancholía*. Según las primeras teorías médicas, precientíficas por lo demás, que se manejaban en la Antigüedad, la bilis negra tendría capacidad de generar estados alterados de conciencia, por lo que se pensaba que a mayor cantidad de bilis negra producida por un individuo, existiría una mayor propensión a desarrollar extravíos de mente, manías o excesos. A partir de Galeno, se producirá una sistematización de la tradición humoral, pues él develará la relación entre bilis negra y la risa, producidas, de acuerdo a sus investigaciones, por el mismo órgano. Empero:

“las perturbaciones que provoca la bilis negra, así como los actos desviados que se desencadenan por su causa, resultan ser, o bien patéticos y criminales (y corresponden al ámbito de la tragedia), o bien ridículos (y corresponden al terreno de la comedia). Están sometidos a una condena moral o a un proceso de aniquilamiento cómico. Sólo se puede hablar de humorismo cuando algo sobrevive a esa condena o a ese aniquilamiento”¹⁸

Trazados ya los lineamientos generales, nos abocaremos a caracterizar lo relativo al humor negro, definido así por André Breton en el año 1940, tras la publicación de su *Antología del humor negro*. La selección realizada por Breton reúne a cuarenta y cinco

¹⁷ Planteamientos tomados de Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.

¹⁸ Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Pág. 27

autores, entre los que podemos encontrar a Kafka, Baudelaire, Carroll, Rimbaud, Dalí, Prevert, sólo por nombrar a algunos. Justamente a partir de este gesto de uno de los más importantes estandartes del surrealismo es que el humor adquirió una posición de importancia en el campo de la estética. De acuerdo al texto de Jonathan Pollock “*¿Qué es el humor?*”, éste podría ser considerado como el devenir natural del grotesco, así como este anteriormente lo fue de lo sublime.

En el prólogo a la obra mencionada, Breton da cuenta de su percepción respecto del humor, la cual, según Pollock, habría estado marcada irremediablemente por la definición de humor acuñada por Freud, que lo caracteriza por ser “el triunfo paradójico del principio de placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas se juzgan como sumamente desfavorables”¹⁹. A partir del cruce que hace entre dos poetas de los seleccionados en su antología (Baudelaire y Rimbaud), Breton afirma que dicha coincidencia “revela en los dos poetas una idéntica preocupación por las condiciones, llamémosla así, atmosféricas, en las que puede producirse entre los hombres el misterioso intercambio del placer humorístico”²⁰. En virtud de ello, Breton da cuenta de la imposibilidad de concebir una sensibilidad moderna carente de humor, lo cual se haría extensivo tanto al arte como a la poesía, la ciencia y los sistemas filosóficos y sociales. Sin humor, todos estarían propensos a la desaparición. Por consiguiente, el humor está posicionado de manera central en la vida del hombre, ya que éste le aseguraría un lugar alto en la sociedad. En la misma línea, Breton afirma que “no puede intentarse explicitar el humor para aplicarlo a fines didácticos”²¹. Por tanto, creemos que con esto Breton remite a lo que ya hemos mencionado anteriormente: no todos están aptos para el humor.

Breton destaca la relación entre humor objetivo (concepto acuñado por Hegel) y azar objetivo, el cual estaría dado en el dominio del conocimiento. De acuerdo a la cita que se hace de Hegel, se explica que durante el Romanticismo la contemplación del espíritu del hombre acaparaba gran parte de su atención, permaneciendo indiferente ante el exterior; sin embargo, “si este interés va incluso a conseguir que el espíritu sea absorbido en su contemplación, y que el humor, conservando su carácter subjetivo y reflexivo, se deje

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 113.

²⁰ Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991. Pág. 8.

²¹ *Ibíd.* Pág. 9

cautivar por el objeto y la forma real, obtendremos, gracias a esta íntima penetración, un humor de alguna manera objetivo”²².

De acuerdo a lo que podemos sacar en limpio respecto de esta cita, entendemos que el humor objetivo estaría, por consiguiente, ajeno a las normativas sociales, y a la vez a la defensiva de las mismas. No se estaría buscando subvertir el mundo, sino más bien resistirlo a través de la conciencia del entorno y de sí mismo. En tanto, el azar objetivo es denominado por Breton como una “especie de azar a través del cual se manifiesta como muy misteriosa para el hombre una necesidad que se le escapa aun cuando la experimente vitalmente como una necesidad”²³. Quisiéramos aventurarnos a poner un ejemplo sobre esto, con objeto el objeto de tratar de esclarecerlo. Tomaremos para ello el libro *La metamorfosis* de Franz Kafka. Gregorio Samsa despierta una mañana convertido en una gran cucaracha. Su mente continúa operando en función de sus obligaciones y necesidades de hombre, sin embargo, su anatomía se lo impide. En ese sentido, existe una limitación que imposibilita que una cucaracha (más aún si se trata de una gigante) pueda adaptarse a un medio exclusivamente humano. Todo esto puede traducirse en que el humor objetivo estaría presente en la mente de Gregorio Samsa, quien intenta resistir a esta nueva realidad impuesta por la fuerza intentando realizar sus actividades aun cuando esto implique sufrimiento, esfuerzos vanos, etc. El azar objetivo, en tanto, entra en juego al ser comprendido como “la confluencia entre lo que el individuo desea y el mundo le ofrece”²⁴. Gregorio sabe que su nueva condición le impedirá desempeñar su trabajo con normalidad. Por otra parte, esto implicará para él un desligamiento de su compromiso laboral, el cual anhora pero no puede concretar debido a su obligación familiar. En suma, la metamorfosis de Gregorio hará confluír su nueva condición de “ser extraño” con su deseo de dejar su pesada labor como comerciante viajero, aun cuando sabemos que esta situación no estaría siendo la ideal.

Finalmente, Breton involucra los planteamientos de Freud respecto del humor y que tendrían por conclusión que: “el secreto de la actividad humorística residiría en la posibilidad para algunos seres de retirar su ego, en caso de grave peligro, el acento

²² Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991. Pág. 8.

²³ Breton, André. “Situation surrrealiste de l’objet”. En: Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor?*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Pág. 113.

²⁴ Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991. Pág. 9.

psíquico, para depositarlo en su superego, concibiendo genéticamente a este último como heredero de la instancia parental”²⁵. Es decir, el individuo, al no poder enfrentarse a una situación adversa o incómoda, delegaría en las reglas construidas por sí mismo (recordemos que el individuo genera su propio sistema de reglas que resiste a las convencionales) el enfrentamiento con dicha realidad. El humorismo, por tanto, estaría operando en este nivel de conciencia.

Lo último que agrega Breton antes de dar paso a la selección de cuentos, es que el humor negro debe enfrentarse a más de alguna frontera, entre las cuales nombra la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad; sin embargo, el enemigo más importante del humor negro sería, para Breton, “el sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado”, o bien, en la persistencia de “querer someter al espíritu en caducos artificios”.²⁶

En suma, el humorista sería capaz de dignificar su lugar en el mundo sin necesidad de recubrirse bajo un disfraz, pues esto le permitiría, tal como señala Pollock “hacerse cargo de su destino de sujeto”. Sería capaz, por otro lado, de subvertir el rol que la sociedad intentaría imponerle, no a través del despliegue de estrategias cómicas propiamente tal (como veremos posteriormente en relación a la obra a analizar), sino que tomando una actitud; porque finalmente en ella estaría la esencia del humor. “No es la broma misma, sino en la intención que la anima”.²⁷

2. Análisis

2.1. Fundamentación

La obra seleccionada para el análisis podría tener íntima relación con lo que hemos señalado con anterioridad, pero en un sentido contrario. Es decir, así como en situaciones que revisten de seriedad el humor podría estar presente, desestabilizando la realidad, en *Esperando la carroza*, que se presenta como una comedia de malos entendidos, el humor estaría operando de manera solapada, desenmascarando no sólo a la familia, sino que a toda una sociedad, atiborrada de prejuicios y presa de las apariencias. Por otra parte, nos parece

²⁵ Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991. Pág. 12.

²⁶ *Ibíd.* Pág. 13.

²⁷ Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Pág. 130.

de gran valor que la obra, además, aúne y de cuenta no sólo de uno de los aspectos estudiados a lo largo del seminario -en este caso, el del humor-, sino que también a partir de ella podamos hacer referencia a la risa y a lo cómico.

2.2. Interpretación y análisis

Esperando la carroza es una comedia negra escrita por Jacobo Langsner y estrenada en el año 1962 a cargo de la compañía teatral Comedia Nacional de Uruguay, bajo la dirección de Sergio Otermin. Durante los años setenta, la televisión argentina grabó lo que sería la primera adaptación audiovisual de la obra, a cargo del ciclo de *Alta Comedia* transmitido por Canal 9. En 1985, el argentino Alejandro Doria, con la colaboración de Langsner en el guión, dio a luz la versión cinematográfica de la obra, la cual contó con la participación de destacados actores de la escena teatral de la época como Antonio Gasalla, China Zorrilla, Betiana Blum, Luis Brandoni y Julio de Grazia, entre otros. Si bien no tuvo un éxito rotundo al momento de ser estrenada, a lo largo de los años se ha transformado en una película de culto para los argentinos, obteniendo gran éxito cada vez que es emitida por la televisión abierta. Consecuencia de ello, el año 2012 fue remasterizada y reestrenada en salas de cine. El año 2008 se filmó una segunda parte, *Esperando la carroza 2*, que fue estrenada en el año 2009. Al igual que la primera parte, el guión también estuvo a cargo de Jacobo Langsner, quien ya la había escrito el año 1986 (es decir, un año después del estreno de *Esperando la carroza*). Esta segunda parte no contó con la participación de algunos de sus protagonistas (entre ellos, el personaje de Elvira, a cargo de China Zorrilla) y a diferencia de la primera entrega, contó con la dirección de Gabriel Condrón.

El argumento central de la historia gira en torno a la presencia-ausencia de mamá Cora, matriarca de una familia pequeño-burguesa en la que poco a poco los secretos dejados bajo la alfombra comenzarán a destaparse uno a uno, dejando más de algún damnificado. La obra -su versión textual- está dividida en dos actos de extensión similar, que a su vez, están divididos en dos cuadros. La obra transcurre, en su mayoría, en casa de Sergio y Elvira, dos de los protagonistas.

2.2.1. Fundamento de análisis e interpretación

Para llevar a cabo una interpretación del texto, desligada de su representación, nos basaremos en el artículo de Luis Vaisman “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto” (1979). De esta forma, intentaremos apartar – momentáneamente- la significación que nos podría otorgar la versión cinematográfica, para centrarnos en el discurso netamente textual, que incluirá tanto al lenguaje acotacional como al dialógico. En efecto, las consideraciones representacionales las veremos a la luz de escenas particulares de la película, lo cual nos ayudará a clarificar las manifestaciones cómicas que a través de la textualidad podrían ser complejas de advertir.

En primera instancia, se comienza por identificar al modo enunciativo propia de las obras dramáticas con un estilo directo. Esto quiere decir que el discurso está constituido a partir del intercambio dialógico entre un locutor y su contraparte (definido por el autor como alocutor), en la que predominaría la función apelativa del lenguaje. Por ende, el discurso dramático se caracterizaría principalmente por la construcción dialógica intencionada de las partes que lo constituyen, en la que se estaría buscando influir en las posibles conductas de la contraparte. El discurso dramático, por otra parte, estaría caracterizado por considerar de manera integral todos los niveles semánticos presentes en el intercambio dialógico. De tal modo:

“Las informaciones relativas a otro tiempo y/o lugar que el de la situación de enunciación contenidas en el enunciado, se subordinan a la función apelativa, y la sirven; no son datos (...) sino elementos ordenados al momento y al objetivo del discurso dialógico que las porta como partes de su contenido referencial, y contribuyen a lo que la interacción lingüística hace ocurrir”²⁸

A partir de ello, podemos desprender que este tipo de ‘discurso integral’ no sólo considera el acto lingüístico propiamente tal, sino que además implica otros elementos que podrían estar ajenos al diálogo y que contribuirían al desarrollo de la acción.

En segundo lugar, el género dramático estaría marcado irremediabilmente por la

²⁸ Vaisman, Luis. *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto*. En Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, vol. 14, octubre, 1979. Pág. 8.

tensión existente entre el mundo y el hombre, el cual se encuentra en una constante lucha frente a su propia realidad. Esta lucha sería esencia de la acción dramática; el conflicto su manifestación. Partiendo de esta base, toda acción dramática estaría en función de un conflicto. A esto se adiciona la estructura propuesta por Aristóteles, en que toda acción dramática estaría, además, determinada por tres unidades de acción: principio, medio y fin. Así, la estructura dramática se caracterizaría por tener “un diseño progresivo y unitario a partir de un esquema básico bipolar dinámico”.²⁹

Al aplicar estos aspectos al drama en su calidad de texto, el discurso dramático configuraría la acción a partir de los actos lingüísticos, como nos señala Vaisman, que serían los encargados de desarrollar la acción, conservar la intriga y en suma, detonar el conflicto, pues “la interacción lingüística *hace* ocurrir mediante los actos de enunciación de los personajes, y no lo que el enunciado del relato *dice* que ocurre o ha ocurrido”.³⁰

Sin embargo, y tal como hemos esbozado anteriormente, sería imposible que el texto logre dar cuenta de los distintos niveles semánticos que sólo la representación es capaz de proyectar. De esta forma, la interacción no lingüística, señala el autor, no podría ser *reproducida* icónicamente, sino únicamente *significada*, por lo que el considerar al texto como el drama sería totalmente erróneo. Esto, dado que el texto sólo es capaz de proporcionar información referencial respecto del drama (a partir, por ejemplo, de la información proporcionada en las acotaciones), pero bajo ningún concepto activaría aquellos “signos icónicos no lingüísticos que deben ser directamente perceptibles tanto en su significado como en su significante propio”.³¹ Por la misma razón, la lectura del lenguaje acotacional requeriría de un esfuerzo del lector, en tanto es capaz de otorgar significado a los significantes del discurso que están fuera de él, y que tienen que ver con la representación. “Esto debe poner en guardia contra la tentación de considerar la obra dramática en su versión textual como un ente autosuficiente en su mero ser lingüístico. Ella rebasa el ámbito puramente literario.”³²

En último lugar, Vaisman concluye que la interpretación de una obra dramática,

²⁹ *Ibíd.* 9.

³⁰ *Ibíd.* 10.

³¹ *Ibíd.* 13.

³² *Ibíd.* 16.

ateniéndose únicamente al soporte textual de ésta, estaría doblemente limitada principalmente porque aquellas obras predominantemente lingüísticas serán de mucho más fácil acceso que aquellas que contengan un desarrollo mayor de signos no lingüísticos, las cuales requerirán de un esfuerzo mayor del lector para poder asignar una significación asociada a su eventual representación, por lo que, al no adicionar este componente, la interpretación quedará sesgada y probablemente debilitada. Por lo mismo, la lectura y asignación correcta de significado para los significantes expuestos en el texto (como en el caso del lenguaje acotacional) intentará paliar, de alguna u otra manera, la carencia del texto por sobre la representación.

A partir de estas consideraciones, procederemos al análisis textual de la obra *Esperando la carroza*, desglosando aquellos aspectos que nos parezcan atingentes respecto de nuestro objetivo, que es dar cuenta del humor negro. Para ello, y con objeto de limitar el estudio estableceremos distintos temas, los cuales serán analizados en virtud de escenas seleccionadas con dicho fin. Posteriormente, procederemos a incorporar el estudio de la representación a partir de la versión cinematográfica de la obra, y desde allí nos volcaremos a ver de qué manera aquellos aspectos cómicos –y que no se encuentran explicitados en la obra textual- cobran una significación específica. Precisamente a partir de ello nos ocuparemos también de dar cuenta de los múltiples procedimientos cómicos de los cuales se vale el autor para solapar el humor negro, para, en último lugar, llevarnos a establecer un paralelo entre texto y representación.

2.2.1. Dimensión textual

El texto comienza con una acotación, la que nos ayuda a situar culturalmente a los personajes y al espacio que serán protagonistas de la acción. En primer lugar, se nos ubica en casa de Sergio, uno de los hijos de mamá Cora. Este será el sitio en que se desarrollará prácticamente toda la intriga, por lo que, suponemos, podría estar actuando como el reflejo de la psicología de los personajes. Así, se nos describe el mal gusto de la decoración y la estrechez de la casa, que tiene como punto de unión precisamente la sala de estar. Esto lo podríamos ligar a la actitud humorística de dar cuenta de las contradicciones de la vida, en este caso, de la vida cotidiana de los personajes de la obra. La buena madera combinada con adornos de plástico refleja la aspiración de quienes habitan la casa por obtener un

estatus más elevado, pero que sin embargo sólo consiguen evidenciar de manera más notoria su vulgaridad. La crítica del autor –que de aquí en más concebiremos como el humorista- va precisamente en ello, en la incongruencia que se presenta entre la realidad de los personajes y lo que ellos mismos aparentan ser. El juego de apariencias. Eso es lo que nos parece indispensable.

A continuación se nos entrega una nueva descripción, la de la casa de Jorge, hermano de Sergio e hijo mayor de mamá Cora. Nuevamente podríamos hacer una conexión entre el cuadro retratado y el conflicto presente entre los habitantes de la casa. Una serie de elementos dispuestos en escena (pañales, lavatorios, un coche) serían reflejo de la situación del hogar: Susana, esposa de Jorge, cansada del escaso aporte de su marido en las labores domésticas y la presencia de mamá Cora, estalla ante un incidente casero que bien podría no haber tenido repercusiones, pero dado el caos y el estrés, trae graves consecuencias. Asediada por la responsabilidad de cuidar no sólo a su bebé, sino también a su marido y a su suegra, decide tomar cartas en el asunto, desatando todo el conflicto que dará forma a la obra. Nuevamente asumiendo un rol humorístico, el autor intenta denunciar el desplazamiento de las personas de la tercera edad, consideradas no como personas, sino más bien como responsabilidades de las que nadie quiere hacerse cargo. Es decir, a poco andar ya nos encontramos con dos de la problemáticas centrales –a nuestro parecer- de la obra: la hipocresía propia de una clase aspiracional y el desdén hacia la tercera edad, lo que podría representar –de manera simbólica- un desconocimiento de la historia y de la sabiduría. A estos dos hechos, podríamos sumarle uno que nos parece aún más destacable. Los lazos familiares están quebrados, asentados no sobre las premisas del amor fraterno, sino más bien en las apariencias, la envidia y la incompreensión. El autor, en su rol crítico estaría adoptando una actitud humorística para denunciar estos hechos, valiéndose para ello de todo un arsenal cómico. Precisamente por ello, suponemos que una vez advertida la crítica, las carcajadas que efectivamente la obra es capaz de arrancar se convertirán en nada más que un eco.

Luego de una larga acotación, desde la cual ya pudimos desprender antecedentes importantes respecto de lo que podría eventualmente ocurrir, comienza la acción. Luego de un incidente en la cocina, y apremiada por los constantes errores de mamá Cora, sumado a

los problemas económicos y al incesante llanto de su hija, Susana las emprende con todo hacia la casa de sus cuñados, a cuatro cuadras de su hogar. En este lugar se encuentra Sergio, en pijama aun a pesar de ser mediodía. Suena el teléfono mientras Elvira, su mujer, se encuentra en la cocina preparando el almuerzo con el cual intentará agradar a sus familiares. Se produce entre ellos un diálogo en que Sergio le enrostra a su mujer su cansancio como argumento para validar su desidia por no contestar el teléfono, pese a encontrarse justo al lado de él. Inmediatamente después, pregunta por su hija, Matilde, quien no se encuentra en escena sino hasta unos pocos minutos después. Elvira le contesta que ha salido la noche anterior, lo cual escandaliza a Sergio, que sin embargo, en lugar de velar por la integridad de la niña, simplemente se ocupa en saber si los vecinos la han visto llegar. El juego de las apariencias vuelve a tomar sentido, pero en un sentido mucho más crudo, pues estará en vínculo íntimo con las relaciones familiares, los afectos. Y esto será sólo el comienzo. En ese mismo contexto, Elvira confiesa basar sus buenos sentimientos hacia Nora, su cuñada, en la clase social que ostenta: “*Le tengo cierta simpatía. Porque es fina y tiene clase, que es algo que por cierto no sobra en la familia*”³³. Sin embargo, a pesar de ser los acomodados de la familia, Elvira tiene conciencia del origen de los mismos: “*Los únicos ricos de la familia y se les ilumina la cara cuando les ahorramos una comida*”. Esto sin dudas demuestra una de las incongruencias más sólidas que desliza el humorista a través de sus personajes. A pesar de ser la familia aparentemente adinerada de la familia, Antonio y Nora son invitados recurrentes a los almuerzos dominicales organizados –o improvisados- por Elvira y su marido. Existiría, de este modo, una pugna constante entre las apariencias y las verdaderas intenciones de los personajes. Es así como, por ejemplo, Sergio, sin bañarse durante días se muestra reticente incluso de vestir para recibir a sus familiares, sin embargo, regaña a Elvira por no ser capaz de pagar por dos botellas de vino para impresionarlos. Lo mismo ocurre con Elvira.

Hemos anunciado anteriormente que los vínculos familiares son bastante débiles, asentados más en la idea tradicional de familia que en los afectos. Es así como Sergio, en lugar de ayudar a Elvira ante la inminente llegada de las visitas, que encima son sus familiares directos, ni siquiera colabora contestando el teléfono. Lo mismo ocurre en la

³³ En lo sucesivo, las citas en cursiva, debidamente contextualizadas, hacen referencia a fragmentos de Langsner, Jacobo. *Esperando la carroza*. Argentores: Buenos Aires, 1988. Pág. 13

primera escena con Jorge, que muestra un total desconocimiento de las labores de hogar y se excusa una y otra vez tras la expresión “es que no sé”. Pero lo que demuestra con mayor énfasis esta situación es la forma en que a lo largo de toda la obra se refieren a mamá Cora. Tras sentarse en un sofá, cansada luego de cocinar durante la mañana, Elvira exclama en señal de cansancio, ante lo cual Sergio, extrañado, le pregunta la causa. Se produce así uno de los primeros diálogos en torno a la figura de mamá Cora. Sergio evoca a su madre, y Elvira le quita las palabras de la boca para repetir casi mecánicamente lo que Sergio querrá decir: “*cocinaba, zurcía, tejía, bordaba y seguramente jodía y jamás se le oyó una queja. Me lo contaste más de un millón de veces. Pero yo soy de carne y ella era de hierro*”. Sergio seguirá reflexionando sobre la entereza de su madre y lamentándose por su destino, a lo cual Elvira enunciará una de las frases que nos parece más notable de destacar respecto de la situación de mamá Cora en toda la obra: “*Cuando pensás en todo eso no pasa nada. Lo pensaste más de un millón de veces y jamás pasó nada*”. Esta será la premisa. Aun cuando en innumerables ocasiones se hará alusión a la “pobre mamá Cora”, al momento de tomar parte en su cuidado, nadie querrá hacerse cargo.

En medio de estas disquisiciones, Jorge y Susana irrumpirán en la casa de Sergio y Elvira. Mientras Jorge mantendrá su actitud pasiva, Susana dará voces y tirará todo el arsenal. Esto desajustará a Sergio y luego a Elvira, quien a pesar de sus desavenencias anteriores, unirán fuerzas para debatir con Susana. Mientras Sergio volverá a lamentarse por su madre, como ya lo había hecho antes, Elvira, ante la narración del incidente que desatara la reacción de Susana, cuestionará todos los argumentos de su cuñada; entre ellos, el suceso originario de la alterada reacción de Susana, quien por descuidar unos minutos una mayonesa sobre la mesa, mamá Cora la convertiría en flanes de maizena. Sobre este punto convergen dos aspectos importantes que el humorista utiliza para criticar. En lugar de centrar la discusión en el bienestar de la anciana mamá Cora, Elvira centrará la atención en el supuesto refinamiento de Susana: “*Mayonesa para hacer salsa golf. ¿Quién te entiende? ¿No querías hacer una mayonesa para hacer salsa golf para echarle a los langostinos, palmitos y otras exquisiteces?*”. Entendemos que con esto Elvira estaría tratando de desacreditar los alegatos de Susana, quien a pesar de su alteración, posee cierta lucidez. En este sentido, pensamos que Susana podría ser la proyección del humorista en la obra, lo cual podría verse reafirmado en el hecho de que todas las verdades comienzan a destaparse

a raíz de su colapso. Susana no busca agradar a sus parientes, como lo hacen los demás. Tampoco disfraza sus frustraciones, y menos intenta disimular su histeria. Por el contrario, Susana se despliega con total autenticidad, desatando incluso el resquemor de su marido. A partir de este personaje, el humorista estaría generando el resquebrajamiento de la realidad de los demás personajes, y por qué no, de todo aquél que vea la obra. Susana pondría en tela de juicio los valores del llamado núcleo social, la familia, así como también rompería con la hipocresía. Cobraría sentido aquello que mencionado anteriormente, y que tiene que ver con el hecho de que el humorismo tendría una relación más directa con la desesperación que con las imposturas de la felicidad convencional.

Y volvemos a mamá Cora. Todo el diálogo que fluctúa entre la llegada de Susana y Jorge y la posterior llegada de Nora y Antonio gira en torno a qué hacer con mamá Cora. No hace entrar en conocimiento total de los motivos esgrimidos para imaginar que más que discutir sobre el bienestar de una persona, lo que está en pugna es la posesión de un bien material averiado y en desuso del que nadie quiere hacerse cargo. Frente a esto vuelve a surgir la incongruencia, que se ejemplifica con la sugerencia de Sergio de contratar a una enfermera que se haga cargo de las necesidades de mamá Cora. De acuerdo a la acotación inicial, los miembros de la familia corresponden a un estrato social bajo, lo que rápidamente hace suponer que no estarían en condiciones de contar con los medios económicos para la contratación de una enfermera. Susana lo advierte, y rápidamente surge la idea de sugerir a los otros dos hermanos, Antonio y Emilia, la posibilidad de llevarse a mamá Cora. Al aparecer el nombre de Antonio, Elvira, a fin de evadir el tema, recomienda proponérselo a Antonio, quien está próximo a llegar. Esto llena de resentimiento a Susana, quien advierte la clara diferencia entre su familia y la de su cuñado, dado el estatus de este último. En medio de esta discusión aparecen Nora y Antonio. Nora, haciendo gala de su “refinamiento” irrumpe con un vestuario poco adecuado para la ocasión, como si con ello quisiera establecer una distancia con los demás miembros de la familia. Al ver a Susana y Jorge, Nora comienza a proferir loas que poco tienen que ver con el tenso ambiente que envuelve a la situación y destaca la supuesta felicidad del primero y la serenidad de la segunda. Estos son los primeros datos que comenzarán a configurar la personalidad de Nora, un personaje sumamente hipócrita y presuntuoso. A poco andar vemos el cambio de actitud que se produce ante la llegada de los invitados, sobre todo encarnado en Elvira,

quien de aquí en más no perderá oportunidad de presumir ante Nora. La escena es desproporcionada, irónica, grotesca. El lujo de los invitados desentona con el entorno, con el tipo de conversaciones, y mientras el anfitrión luce en pijama y el agua está cortada, Elvira hablará de “drinks”, Nora de “Jamandreu”, Sergio de “vermouth” y Antonio de “whisky”. En tanto la animadversión de Susana irá en aumento ante la incompreensión e indolencia de sus parientes hasta volver al tema de mamá Cora. La situación no es diferente a lo ocurrido anteriormente con Elvira y Sergio. Incluso peor. Antonio sin recato reconocerá que su paciencia “con los viejos” es limitada, que quizás debería llevarla a dar un paseo en auto e inclusive culpará a Jorge por no recordarle el día del cumpleaños de su madre: *“Hiciste mal, Jorge. Debiste avisarnos. Al fin y al cabo ella vive en tu casa y por esa razón tenés más obligaciones que nosotros”*. Finalmente, y como gran solución, ofrecerá dinero para la manutención de su madre. Esto indignará a Susana, quien volverá a insistir en la tranquilidad de ella y su familia, ante lo cual Antonio le enrostrará tratarla como un perro. Finalmente Susana abandonará la casa de Elvira y Sergio, seguida de su marido, quien antes de irse hará un llamado conmovedor de su auxilio a su familia. Tras su partida, la conversación no se centrará precisamente buscar una solución a dicho problema, sino la histeria de Susana, el poco carácter de Jorge e irónicamente, en la triste realidad de mamá Cora, que como bien sabemos, es totalmente desconocida por los participantes del diálogo. Nadie está dispuesto a hacerse cargo de mamá Cora, sin embargo, nadie lo explicitará. Es el juego de las apariencias. En este punto podemos hacer alusión al título de la obra. Hasta este momento todos han referido a la imponderable muerte de mamá Cora con una frialdad brutal. Todos, de alguna u otra manera, esperan la carroza fúnebre venga por la anciana.

Olvidada parcialmente la situación de mamá Cora, el foco de atención se centrará en el almuerzo familiar, que a estas alturas ya se prefigura como un fracaso. Los ravioles se han endurecido y la salsa se ha quemado, lo cual dará motivo para que Nora y Antonio dejen en evidencia la verdadera impresión de su visita. Las adulaciones hechas anteriormente por Nora eran falsas, así como el entusiasmo de Antonio por la comida de Elvira. Adicionalmente, a toda costa querrán evitar hacerse cargo de solucionar el problema del almuerzo, lo cual demuestra las nulas intenciones de salvar la situación, lo cual será un reflejo de su disposición a involucrarse con los problemas familiares. En tanto, Elvira

recurrirá, una vez más, a la (no) voluntad de su hija, Matilde, quién ya a lo largo de la obra ha manifestado su explosivo carácter. Matilde es uno de los personajes más hilarantes de la obra, pues en sus múltiples intervenciones ha dejado de manifiesto la puerilidad e inocencia dudosa. Ante la negativa de Matilde de ir a comprar fiambres para salvar el almuerzo y los gritos proferidos por su madre, Nora decidirá abandonar la casa a fin de zafar, pero esgrimiendo un motivo de antología: *“no soy una criatura. Detesto la violencia; eso es todo. Desgraciadamente no soy sensible; soy hipersensible y esto me aniquila. Mis nervios no son de acero. Yo me desintegro”*. Esta será la antesala para el nudo de la obra: el extravío de mamá Cora. A partir de aquí quedará de manifiesto todo lo que ya antes fue anticipado. Este será el hecho que hará florecer los peores sentimientos de los personajes, quedando expuestos en su esencia.

Mientras los hombres irán en busca de mamá Cora, Elvira, Nora y Matilde se quedaran en casa a la espera de noticias. Sin embargo, todo comenzará a complicarse cuando Susana vuelva a irrumpir en la casa. Ante la insistencia de Elvira de culpar a Susana por la situación, quedarán en evidencia verdades muy incómodas para todos, siendo la más destacable un supuesto engaño de Elvira a Sergio (hecho que nunca se comprobará). A la llegada de los hombres, los ánimos no serán los mejores y las noticias sobre mamá Cora sólo empeorarán todo. Es más, a partir de esta situación queda una vez más en evidencia el desconocimiento y el desapego entre la madre y sus hijos, al ni siquiera tener certeza del nombre y la edad de mamá Cora. Por lo demás, Elvira despachará una de las frases más ácidas respecto de la suerte de mamá Cora: *“ojalá sea ella, solo para que la conciencia le remuerda como se merece”*, en referencia a Susana, lo que reafirmará nuestra interpretación acerca del nombre de la obra. De aquí en más, el cinismo se apoderará de todos los miembros de la familia, quienes en la espera de noticias, fingirán una pena que no parece ser lo suficientemente convincente. Matilde será el ejemplo más claro, pues más allá de preocuparse por saber si su abuela murió –en tanto Antonio, Sergio, Jorge y Susana irán a reconocer un cadáver que podría ser el supuesto cuerpo de mamá Cora-, se acongojará ante la sola idea de que el velatorio sea en su casa, y más aún, en su habitación. A simple vista, nadie pensaría que Nora, Elvira y Matilde están a la espera de la confirmación de una muerte, sino más bien pareciera que intentan pasar el rato. En eso, aparecerá Emilia, la más pobre de los hermanos. A partir de su aparición se verá manifestada la indiferencia de

Elvira con la situación, que sin ningún contacto le informará a Emilia de la supuesta muerte de mamá Cora. Luego de desplomarse y asumir parte de la responsabilidad por el aparente destino de su madre, acción que se aleja de la actitud tomada por Elvira y Nora, quienes se consideran libres de toda culpa. El personaje de Emilia también nos parece importante desde la perspectiva del humor, pues pensamos que es otro de los personajes a través de los cuales el humorista intenta desestabilizar, resquebrajar la realidad de estos los personajes, y con ello, proyectarla hacia los espectadores. Particularmente, la siguiente afirmación de Emilia nos parece ilustrativa: *“Y si no fuera tarde, ¿qué? ¿Crees todavía en los milagros? ¿Crees que tu corazón va a empezar a latir esta tarde? (a Elvira) O el tuyo. Yo no. Yo creo que las dos son un par de egoístas incapaces de sentir amor y misericordia por nadie.”* Dada la tónica, ni Elvira ni Nora se sentirán tocadas en lo más mínimo por las palabras de Emilia e intentarán desacreditar, al igual que con Susana, sus argumentos a partir de hechos tan inverosímiles como su pobreza y por ende, su imposibilidad de dar cuidados a mamá Cora.

El reconocimiento del supuesto cuerpo de mamá Cora es otro de los hechos que dejarán en evidencia el desinterés de los hijos por su madre. Nadie será capaz de reconocerla, salvo Jorge que se detendrá a observar sus zapatos. El absurdo es irrisorio y se verá incrementado ante la decisión de escoger un lugar para velar a la madre. Sergio y Antonio impondrán que este debería efectuarse en la casa de Sergio –en esto intuimos un deseo por exculparse-, y dado el poco carácter de Jorge, finalmente será la resolución final. Elvira, quien en un comienzo se mostraría totalmente contraria a dicha idea, una vez que Susana y Jorge acuden a su casa a pedirles que se opusiera, sólo por el afán de vencer compartirá la decisión de su marido, llorando hipócritamente y culpando a Susana de haber llevado a la muerte a mamá Cora. Ante la rabia, Susana develará uno de los secretos más sórdidos de esta familia: el amorío entre Nora y Sergio, hecho que sin embargo, hacia el final de la obra pasará desapercibido.

El funeral de mamá Cora será hilarante, repleto de situaciones que más tarde analizaremos a la luz de los procedimientos cómicos. De momento, el texto nos refuerza aquello que a lo largo de la obra hemos podido observar: la hipocresía de las cuñadas, el desentendimiento de los maridos, la ausencia total de indolencia y la necesidad vital de

aparentar. Lo más grave es que nada cambiará luego de descubrirse el mal entendido: mamá Cora nunca estuvo muerta, sino que sólo intentó dar un respiro a Jorge y Susana, yendo a pasear durante algunas horas. La sorpresa es mayúscula, pero no pasa de la reacción inicial. Nada cambiará y Susana, al advertirlo, estallará en una carcajada que dejará a todos perplejos. Susana será la única capaz de advertir el absurdo, por lo tanto, será la única con la conciencia suficiente para aceptar su realidad. Su sentido del humor es lo que la hará resistir.

2.2.2. Dimensión representacional

Dado el panorama general que quisimos entregar a partir de la interpretación y análisis del texto, a partir de la representación intentaremos destacar los procedimientos cómicos que están operando en la obra. Los ejemplos son innumerables, y casi todos van de la mano con los contrastes anteriormente apuntados, pero tal como señala el texto de Vaisman, tendrían una dimensión más profunda que aquella representada *icónicamente*. Por lo mismo, las formas de desatar la risa serían más propensas a ser captadas. Pero aquí debemos hacer una salvedad: si bien es cierto que los procedimientos cómicos tienen por objeto generar una respuesta en el espectador, la cual se expresará a través de la risa, para quienes no tengan sentido del humor estará vedado el acceso a la crítica que el humorista pretende entregar. Por dicha razón, seleccionamos algunas escenas que nos parecen particularmente “humorísticas”, es decir, escenas que determinarán hasta qué punto el espectador estará apto para comprender.

La diferencia más notable entre el texto y la representación es la figuración de mamá Cora. Mientras en el texto su presencia se limita al inicio y al final de la obra (a pesar de que en torno a su presencia-ausencia quedan claramente delimitados principio, medio y fin), en la representación cinematográfica desde un comienzo sabremos dónde y qué estará haciendo. Por otra parte, gran parte de la hilaridad que despierta el personaje de mamá Cora en la película va de la mano con el hecho de que el personaje es caracterizado por un hombre. Mamá Cora es retratada como un personaje torpe, tambaleante y con serios problemas de memoria, lo cual podría ser asociado al procedimiento cómico definido por Hongre como la exageración de rasgos. Ante cada acción de mamá Cora, temeremos por su integridad, lo cual nos estará sometiendo a una constante tensión que sólo a través de la

risa seremos capaces de liberar. Sin embargo, el hecho de que mamá Cora sea representada de esta manera nos hace pensar irremediamente en las constantes discusiones que sus hijos y sus respectivas esposas tendrán alrededor de su persona. Indudablemente mamá Cora requiere de cuidados especiales que al parecer ninguno de sus hijos está dispuesto a darle. La crítica es clara. El nivel de lo cómico que constantemente estaría operando en mamá Cora es el de “lo cómico de situación” (de modo simultáneo al de “lo cómico de personaje”), pues tal como hemos mencionado, cada una de sus acciones desencadena una situación descollante. Sólo a modo de ejemplo, podemos nombrar la escena en que, luego de salir de la casa de Jorge y Susana, intenta tomar un microbús. Su torpeza hará que en un sinnúmero de oportunidades deba esquivar autos a fin de no ser atropellada. Lo mismo ocurre cuando, haciendo parar el bus, trata infructuosamente de decirle al chofer el lugar al cual pretende dirigirse, desencadenando la impaciencia del mismo. Otro ejemplo podría ser la escena en que, posicionada desde el balcón de la casa de Dominga –lugar donde pasará el día mientras sus hijos la han dado por muerta-, observa el ir y venir de sus parientes en la casa de Sergio. Distraídamente dejará caer una tetera sobre la cabeza de un vecino, lo cual le significará el ser merecedora de un oprobio de grueso calibre. Por último, la escena en que Dominga vuelve a la casa y encuentra a mamá Cora recogiendo flores de la basura. Esta, que se ha dado cuenta de que en casa de Sergio ocurre algo fuera de lo común –nunca se enterará que el evento que los convoca es su propio funeral-, se apresta a imitar a los concurrentes llevando algunas flores. Al irrumpir en dicho lugar –hecho que, por cierto, dará inicio al desenlace de la obra- la sorpresa será mayúscula, sobre todo para Matilde, quien al verla dará un grito que hará que todos noten el equívoco, menos la afectada. En su inocencia, mamá Cora pensará que el motivo de la reunión es algún tipo de celebración y se sentirá feliz de ver a la familia reunida, quedando así en evidencia el absurdo. Esto, de alguno u otro modo hará retornar la estabilidad a la realidad de los demás personajes, salvo para Susana, que como ya hemos mencionado, tomará conciencia de la situación para luego estallar en carcajadas.

La pareja conformada por Antonio y Nora, por su parte, entrarían en el nivel de “lo cómico de costumbres”, pues a través de ellos el humorista intentará realizar una sátira sobre la realidad de una aparente burguesía. Desde el primer momento podremos advertir la falsedad de sus modos e intenciones, evidenciados en reiteradas ocasiones. A modo de

ejemplo podemos realizar un contraste entre la aparente alegría de ser invitados a comer raviolos hechos por su cuñada en la escena inicial y la posterior toma en que, parapetados en el baño, develarán el profundo desprecio que sienten por la comida. Al mismo tiempo, Nora le enrostrará a Antonio las vulgares costumbres de sus parientes, ante lo cual Antonio apelará totalmente desconcentrado de su actividad, orinando a Nora por accidente. Por separado tampoco lo harán nada mal. Antonio jugará el papel de “cornudo” en sus propias narices, pues desde el momento en que pisan la casa de Sergio y Elvira, el coqueteo entre su esposa y su hermano será incesante. Sin embargo, Antonio parece no advertirlo. Esto podría develar el posible desinterés de Antonio en su esposa, pues en ningún momento se advierten muestras de afecto entre ellos, lo que podría significar que el núcleo familiar, más que estar basado en el amor, sería más bien efecto de las convenciones sociales. Adicionalmente, se suma el hecho de que esta pareja no puede tener hijos, lo cual podría marcar una distancia mayor entre ellos. Por supuesto, todos estos datos quedan en el plano de la suposición.

Antonio es un personaje sórdido y absolutamente descarado. En múltiples ocasiones quedarán evidenciadas sus malas prácticas, cuando, por ejemplo, tras dirigirse a hacer la denuncia por la desaparición de mamá Cora, es posible comprobar que conoce a los policías. Esto podría ser un hecho insignificante, sin embargo, hasta su propia familia dudará de su honestidad, dejando a entrever que su fortuna estaría amasada en dineros mal avenidos. En otra ocasión, al llegar a casa de su hermano, Matilde saludará a su tía Nora ante la mirada libidinosa de Antonio. Pero sin dudas, el hecho más ejemplar es cuando, en búsqueda de mamá Cora, se dirigirá junto a Sergio a casa de Emilia, su hermana más pobre. Hemos de recordar que tras saberse la desaparición de mamá Cora, el almuerzo quedaría totalmente en segundo plano, dedicándose los hijos a buscar a su madre. Es así como al llegar junto a Sergio, para comunicarle que Emilia tampoco tiene noticias de su madre, aparece con una empanada. Sin ningún tipo de vergüenza, le cuenta que le destrozó la miseria de su hermana, quien para almorzar junto a su hijo sólo tenía tres empanadas. Es decir, ni siquiera su acomodada posición lo hizo condolerse de su hermana, llevándose parte del paupérrimo almuerzo de esta. Esta escena no aparece en el texto, por lo que su significación es totalmente dependiente del despliegue de niveles de lo cómico, como gestos o de situación.

Por otro lado está Nora, la desfachatada esposa de Antonio. Como hemos señalado en relación al texto, Nora es un ser hipócrita que intenta por todos los medios demostrar su superioridad, pero al mismo tiempo, será capaz de mostrar lo más bajo de sí coqueteando en con su cuñado, y frente a toda su familia. Pocos no serán los ejemplos, pues desde que pisa la casa de Elvira y Sergio le llamará abiertamente “mi amante maravilloso”, ante la suspicacia de Elvira, que sin embargo, no dice nada, o al menos no a Nora. Una muestra de ello es cuando antes de la llegada de los invitados, Elvira reprocha a su marido por convidarlos, además de recalcar la molestia que le produce el que Nora se refiera a sí a él. Sergio se hará el desentendido, pero su cara de circunstancia nos demostrará que efectivamente Elvira no está equivocada. Pero eso no es todo. En la escena en que Susana deja entrever una posible infidelidad de Elvira, Nora no descansará hasta enterarse de detalles, llegando hasta el punto de llevar a Susana a tomarse un café fuera de la casa con tal de indagar. Susana advertirá la situación y le enrostrará que sabe lo de ella y Sergio, ante lo cual Nora intentará negarlo (tras ser sorprendida incluso cae al suelo), para luego esgrimir que su silencio significa la paz de dos familias.

En cuanto a Elvira, la indolente mujer de Sergio podría ser considerada como el epítome del fingimiento y de la aspiración social. Elvira es una mujer desclasada con intereses burgueses y una realidad inferior a la que ansía. Cuenta con profesora particular de francés, compra “eau de cologne”, va al cine, etc., pero ostenta lo que ella denomina “una pobreza digna”. Elvira es ácida, hipócrita, “falluta” y no tiene reparos en demostrarlo. Sólo por nombrar algunos ejemplos, podemos referirnos a la escena en que, mientras los hombres van en búsqueda de su madre, Elvira propone comer los pastelitos que Nora ha traído como agradecimiento a la invitación –lo cual es irrisorio, considerando que con su acceso a grandes manjares, sólo es capaz de compartir con su familia unas pequeñas masas-. Mientras las comen, suena el timbre y rápidamente ordena a Matilde que vaya a dejarlas a la cocina, puesto que sería impresentable que ante la incertidumbre las encontraran tranquilamente comiendo. Lo mismo ocurre con una de las llamadas telefónicas de su vecina, Elisa. Al informarle esta última sobre el corte de agua, Elvira le pide que no bote el agua con la que ha cocinado –coincidentalmente- lo mismo que ella. Muy agradecida, corta el teléfono y su actitud cambia al saber que nuevamente han coincidido en las comidas, pues ella está convencida de que su vecina quiere imitarla. Otro momento destacable es

cuando estando en el funeral de mamá Cora, comenta con Nora la supuesta falsedad de las lágrimas de Susana, a quién culpa de todo lo ocurrido. Luego comentará la cantidad de lágrimas derramadas por su suegra, las cuales en ningún momento son efectivas.

Para finalizar, el personaje de Matilde también tendrá escenas destacables. A propósito de la conversación en que Nora se lamenta por su infertilidad, Matilde le dirá que quizás es su tío “el que no funciona”, y basará su argumento en artículos leídos en revistas que su padre mantiene en la mesa de luz –suponemos que de un fuerte contenido sexual-. Esto escandalizará a su padre, Sergio, quien inmediatamente la regañará. Matilde sembrará la duda sobre su virginidad, haciendo estallar momentáneamente de ira a su padre. Luego, mientras se desarrolla el funeral de mamá Cora, Matilde y la hija de la vecina estarán en el dormitorio de Elvira viendo las mismas revistas señaladas anteriormente, quedando a la vista del espectador imágenes de mujeres desnudas. Pero Matilde no será falsa como su madre, lo cual quedará demostrado en casi todo momento. Al consultársele si le gustaría vivir con su abuela, rápidamente ella contestará que no, porque no está dispuesta a verla morir en su habitación. Lo mismo ocurre cuando, a la espera de noticias sobre el paradero de la abuela, Matilde sólo estará preocupada por la comida.

A partir de los citados ejemplos, podemos establecer que los niveles de lo cómico y los procedimientos para hacer reír definidos por Hongre se presentan simultáneamente, generando una hilaridad constante entre los espectadores de la película. Sin embargo, ellos tendrían como finalidad configurar un cuadro absolutamente satírico de la sociedad pequeño-burguesa, lo cual, indudablemente, no tendría por afán agradar, sino más bien hacer reflexionar. Quizás más de alguien podría sentirse ofendido por la crudeza de las situaciones, que a la larga significaría una falta total de sentido del humor. Otros podrían hacer como los personajes de la obra, y hacer como si nada. Los menos de seguro llevarán la reflexión un paso más allá. A ellos apunta el humorista.

3. Conclusiones

Planteados ya inicio y desarrollo, es necesario comenzar el fin. Sin embargo, antes de recapitular los resultados del análisis anteriormente planteado a la luz de las líneas temáticas establecidas con dicho fin, me gustaría volver a los planteamientos primigenios de este largo camino.

En el desarrollo del Seminario sobre “El humor y lo cómico” el principal objetivo fue conocer distintas perspectivas de estudio en torno a estos conceptos de uso cotidiano, pero de difícil definición. En la medida que fuimos indagando la profundidad de “lo cómico” y “el humor” pude advertir que mi idea sobre ellos era bastante limitada, de manera que a través del estudio de autores y obras, ambos términos se me fueron ampliando gradualmente. Fue así como la risa dejó de ser simplemente la respuesta instintiva desde la cual reaccionamos ante situaciones cómicas, para convertirse en un fenómeno que incluso la medicina se ha ocupado de estudiar. Por otra parte, lo cómico dejó de ser simplemente “aquello que nos hace reír”, para develar distintos niveles de acción, diversos procedimientos y efectos diferenciados aparejados a ellos. Pero lo que sin dudas llamó mi atención fue todo lo relativo al humor, constituyéndose así en el foco principal de mi informe.

Tal como esbozamos en un comienzo, el estudio del humor va más allá del posible sentido cómico, llegando a penetrar en los rincones más sórdidos del individuo y de su medio social, dejando expuestas contradicciones y perversiones que en ellos se podrían producir. La risa, en este sentido, estaría adquiriendo un significado más allá de la mera manifestación de placer ante una situación jocosa, transformándose en una posible descarga de pulsiones malignas –en el sentido de Baudelaire- y alteraciones en los humores corporales –en la línea de los estudios iniciados en la antigüedad por Hipócrates.

El humor es una actitud ante la realidad, una forma de comprender y reflexionar críticamente. No todos están aptos para el humor, decía Breton en su *Antología del humor negro*, por lo que el resultado ante una situación humorística no siempre podría tener por resultado la descarga psíquica a través de la risa, sino más bien una sonrisa desconfiada e incómoda, aun cuando el humorista haga un despliegue de estrategias cómicas.

Precisamente persiguiendo comprobar esto, llegamos al análisis de la obra *Esperando la carroza*, una comedia desopilante en la que distintos niveles –como lo cómico de situación, de las palabras y personajes, sólo por nombrar algunos- de “lo cómico” operan de forma simultánea, construyendo un cuadro absolutamente delirante. No obstante, tras cada situación cómica dispuesta por el autor –para nosotros, el humorista- existe una paradoja que implica cuestionamientos a la moral, a la solidez de vínculos afectivos y familiares, la inocencia, etc. La tarea de los espectadores será, entonces, la de reflexionar –con sentido del humor- más allá de la risa, lo cual remite a la definición de *humor objetivo* expuesta por Breton, en la que el individuo más que buscar subvertir las normativas sociales –o en este caso, aquellos aspectos que la obra pone en tensión- intenta resistirlos a través de la conciencia de sí y del entorno. De tal manera, el humor negro, en tanto conciencia, en tanto actitud está muy lejos de tener como fin último una risa conciliadora. Al contrario. El humor negro busca complejizar nuestra visión de la realidad, llevándonos a advertir el absurdo.

Por otra parte está el *azar objetivo*, que como ya hemos señalado, se presenta como la relación entre los deseos del individuo y el asidero de ello en el mundo. Esto lo podríamos ejemplificar a través de la obra misma, en la cual se representan tipos humanos que bien podría generar identificación entre los espectadores, pero que en aquellos que tengan *humor objetivo*, es decir, que estén conscientes de su lugar en el mundo, sería una identificación que consideraría las contradicciones. De esta forma, el generar una identificación a sabiendas de las contradicciones será la esencia de la actitud humorística.

Otro de los puntos relevantes de nuestro análisis que debemos poner en relieve es la distinción entre el análisis textual y otro representacional. A partir de Vaisman pudimos advertir las abismantes distancias entre ambas expresiones, en relación con la manifestación de los elementos que tienen como finalidad una optimización de la percepción. Es decir, al remitir a un análisis textual, sólo parte de los significados –los de tipo lingüístico- estarían siendo activados, mientras que aquellos aspectos propios del lenguaje acotacional, por ejemplo, quedarían replegados a esfuerzos adicionales del lector que bien podrían no llegar a realizarse.

En última instancia, el análisis –tanto textual como representacional- de la obra estuvo orientado a despejar los niveles de lo cómico que se presentan en ella, así como también los procedimientos para hacer reír, los cuales operaran de manera simultánea. Así, pudimos concluir que si bien el humor negro no tiene como finalidad primera desatar la risa, si es posible pensar que este puede actuar desde el encubrimiento, es decir, solapado a través de estrategias que no todos serán capaces de develar. Por ello, nuevamente podemos afirmar que el humorista orientará su mensaje de manera horizontal, pero solo aquellos con sentido del humor serán capaces de captarlo y de llevarlo más allá de la risa, más allá del telón.

En conformidad, a partir de este informe, y a través del Seminario he descubierto que el humor se encuentra más allá de cualquier taxonomía, convirtiéndose así en un modo de ver y comprender el mundo. Es posible encontrar humor negro en todo ámbito de la vida, en múltiples manifestaciones³⁴ que diariamente nos plantean la interrogante con la que quisiera dar término a mi informe: ¿tiene usted sentido del humor?

³⁴ Ver caricaturas en anexo.

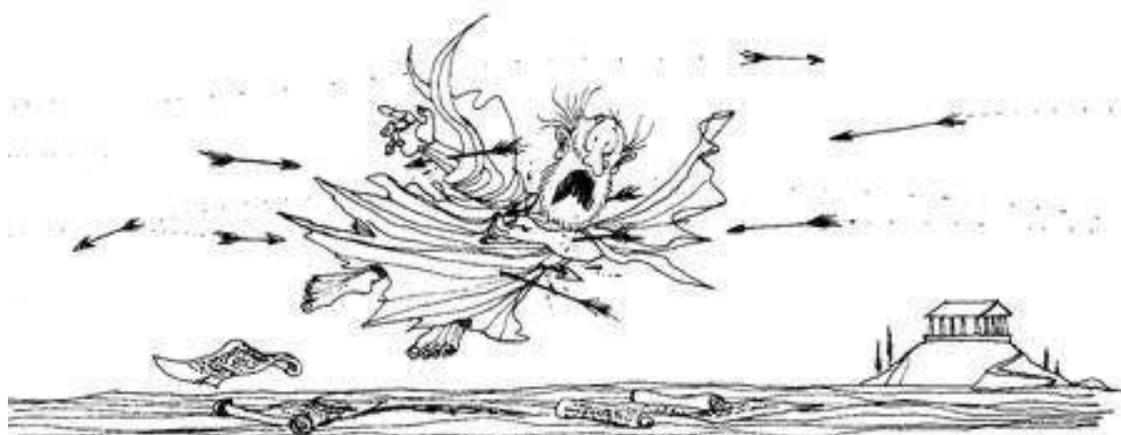
4. Bibliografía

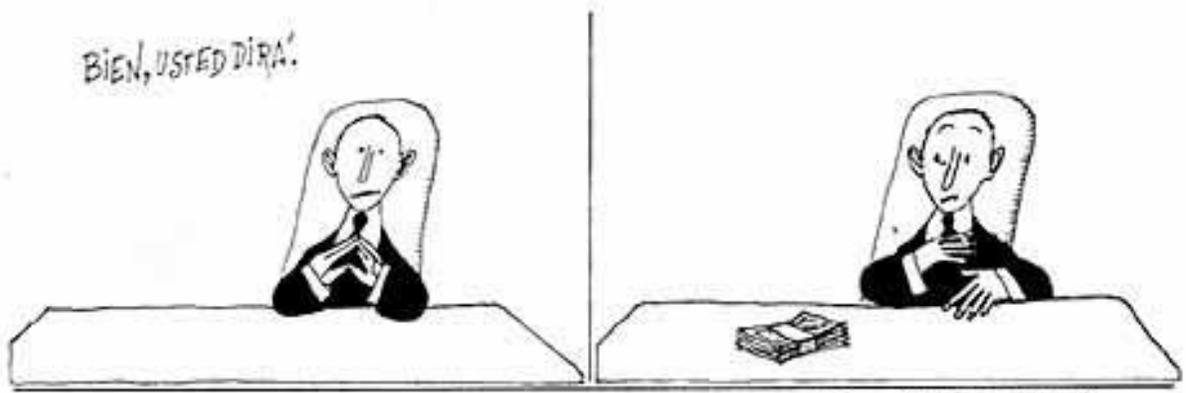
- Autor desconocido. *De lo cómico*. Comunicación presentada al coloquio “Estética de la comedia” en Reims, en septiembre, 1994. Aparecida en *Littératures classiques* 27 (1996), pp. 183-193. Traducción de Luis Vaisman y transcripción de Luis Cifuentes, para uso exclusivo del Seminario de grado “El humor y lo cómico”, Ffhh, 2012.
- Autor desconocido. *El Humor Negro en la Literatura*, Tomo I. En: http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=Varios+Autores
- Baudelaire, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en: *Lo cómico y la caricatura*. Machado libros, Madrid, 2001.
- Bergson, Henri: *La risa*. Espasa-Escalpe: Madrid, 1973.
- Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Hongre, Bruno. *Lo cómico. Teoría*. En: <http://www.blogg.org/blog-89313-billet-humour-et-formes-1237357.html>. Traducción de Luis Vaisman, para uso exclusivo del Seminario de grado “El humor y lo cómico”, Ffhh, 2012.
- Janko, Richard. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*. En *Aristotle’s Poetics*, Hackett, Indianapolis, 1987. Pp. 47-55. Traducción de Luis Vaisman para uso exclusivo del Seminario de grado “El humor y lo cómico”, Ffhh.
- Langsner, Jacobo. *Esperando la carroza*. Argentores: Buenos Aires, 1988.
- Meredith, George. *On the idea of comedy*. En: <http://www.bookrags.com/books/esycm/PART1.htm>
- Montes Castillo, María de la Luz. *Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer*. En: <http://www.medigraphic.com/pdfs/fisica/mf-2000/mf003b.pdf>
- Pirandello, Luigi. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*. En: revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/.../7339.
- Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Sypher, Willie. *Los significados de la comedia*. Traducción, notas e ilustraciones de Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado “Lo cómico y la Comedia”. Departamento de Literatura, Ffhh, U. de Chile. 2004.

- Vaisman, Luis. *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto*. En *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, vol. 14, octubre, 1979.

Anexos

Quino (Argentina)





BIEN, USTED DIRA.



UN MOMENTO,
¿QUÉ SIGNIFICA
ESTO?

¿PRETENDE USTED CORRUMPERME? ¿EÉÉH? ¿ESTA
USTED INTENTANDO CORRUMPERME?



¡¡PUES ENTÉRESE: NO HA NACIDO, ...Y
SE LO RECALCO, NO HA NACIDO AÚN
PERSONA ALGUNA
CAPAZ DE
CORRUMPERME!!



¡AH, CARAMBA!...¿Y USTED
CUANDO LLEGÓ A ESTE MUNDO.
SERÉ CURIOSO?

Malaimagen (Chile)





CUANDO NIÑO ERA FELIZ JUGANDO
CON BILLETES DE MENTIRA. AHORA
TENGO BILLETES DE VERDAD, PERO
ME HACEN FELIZ DE MENTIRA.

MALAIMAGEN





VEAMOS. UNOS GENITALES MASCULINOS RIDÍCULAMENTE DISFRAZADOS DE PERSONA.

INDEPENDIEMENTE DE SU BUEN GUSTO, ESTO ES GRACIOSO POR CHOCANTE E INESPERADO.

PERO SI AMPLIAMOS LA VISTA, VEMOS LAS TERRIBLES INTENCIONES DEL DUEÑO DE ESA POLLA.

SIGUE SIENDO GRACIOSO, PERO EL SUBTEXTO ES MACABRO Y ATERRADOR.

EL HUMOR NEGRO NOS ENFRENTA A LO PEOR DEL SER HUMANO.

SE FIJA EN UN DETALLE GRACIOSO PARA SUBRAYAR LO IRÓNICO, CRUEL O BRUTAL DE UNA SITUACIÓN TERRIBLE.

3

EL HUMOR NEGRO PUEDE RESULTARNOS GRACIOSO O NO. PERO... ¿CUÁNDO PUEDE SER OFENSIVO?

¡CHARP!

¡ESTA SITUACIÓN ES OFENSIVA! ¡ESE HOMBRE ESTÁ SUFRIENDO!

ESTA POSTURA RESULTA RIDÍCULA, ¿VERDAD?

DE ACUERDO, CHESTER NO ES TOLERABLE, EL TARTAZO SÍ. PERO...¿DÓNDE PONEMOS EL NÍVEL DE LO TOLERABLE?

CHESTER

Y SOBRE TODO, ¿QUIÉN? ¿QUIÉN TIENE LA COARTADA MORAL?

TARTAZO

LO TOLERABLE

DEJANDO DE LADO LOS COMPLEJOS MECANISMOS QUE HACEN FUNCIONAR UN CHISTE, TODOS COINCIDIREMOS EN QUE EL HUMOR ES UN INTERROGANTE.

UNA ECUACIÓN.

¡LA CHUPA O LA VIDA!

¡LA CHUPO, LA CHUPO!

POR EJEMPLO, AQUÍ LA PREGUNTA ES "¿SE ASUSTARÁ LA CHICA ANTE EL PELIGRO?". Y LA RESPUESTA ES QUE NO, POR MOTIVOS INCORRECTOS. Y ES GRACIOSO.

POR DESFRACIA, NO TODO EL MUNDO ESTÁ PREPARADO PARA RESPONDER TODO EL TIEMPO A TODOS LOS INTERROGANTES.



