

Muerto de risa o riso de muerte: el fenómeno de la distancia en la representación del horror

Inés Ibarra¹ y Javier Santanera²

Resumen

El arte ha dado existencia a textos que aluden a escenarios trágicos que han afectado a una colectividad o generación, desde guerras, genocidios y dictaduras militares.

Si bien la alusión existe, no basta para convertirse en tema y objeto de la representación. Al respecto se ha hablado sobre la imposibilidad de representar el horror, ¿será la “imposibilidad de representar el horror” el objeto de representación?

En la novela *Todo está iluminado* de Jonathan Safran Foer, por ejemplo, un intercambio epistolar entre los protagonistas anuncia que “el *humorístico* es el único modo sincero de contar una historia triste”. Lo “sincero”, en el sentido que da el protagonista, podría verse como opuesto a “pose” o “estereotipia”.

Desde este lugar, tenemos razones para creer que el humor en el arte, construye una mirada sobre los objetos y no a los objetos en sí. Por ello, consideramos que este desplazamiento podría llegar a ser una marca de estilo de nuestra contemporaneidad que se aleja de años de sacralidad.

“Algunas cosas son tan serias, que la única opción es bromear sobre ellas”

Niels Bohr

I. Introducción. *Por acá, por favor...Rapidito... A las duchas...*

En la novela *Todo está iluminado* de Jonathan Safran Foer, un intercambio epistolar entre los personajes anuncia que “el *humorístico* es el único modo sincero de contar una historia triste”.

El humor y lo sincero, son aspectos que podrían emparentar muchas producciones estéticas. Pero recortando aún más, podrían articularse, no sin tensión, con el horror o lo irrepresentable en alguna forma.

¹ Inés Ibarra es Licenciada en Crítica de Artes (IUNA). Actualmente se encuentra finalizando la carrera de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes (IUNA). Es investigadora y desde el año 2009 participa en equipos de investigación radicados en el IUNA. Como docente desarrolla tareas como adscripta en la cátedra de *Semiótica y teoría de la comunicación* de la Licenciatura en Crítica de Artes. Participa en Congresos Nacionales e Internacionales exponiendo trabajos sobre estética y teoría teatral y coordina espacios de desmontaje en diversos Encuentros y Festivales de Teatro convirtiéndose el desmontaje en el tema central de su tesis. Publica artículos regularmente en revistas de divulgación artística tanto a nivel Nacional como Internacional. Forma parte del staff de la Revista *Figuraciones* y *Artecríticas*, ambas en versión electrónica.

² Javier Santanera es Actor. Desde 1988 trabaja en producciones de teatro independiente de Cipolletti y Neuquén. Es docente de las cátedras de *Actuación IV* y de *Puesta en escena* de la carrera Formación Actoral de la Escuela Superior de Bellas Artes del Neuquén.

Esta cosmovisión del arte es la que nos interesa: la idea de que las historias tristes sólo pueden ser contadas a través de una sola manera para que la historia sea sincera. Esta única manera es el humor.

Para el siguiente trabajo entonces decidimos trabajar con la observación de tres obras teatrales: *El Campocómico. Diatriba agridulce sobre la salvación y el hundimiento* (2005) de José Luis Valenzuela y Javier Santanera, *Cancionero Rojo* (2007) de Darío Levin y Lorena Vega y *La razón Blindada* (2003) de Arístides Vargas. En estas tres obras observamos cómo lo humorístico es trabajado desde diferentes perspectivas produciendo una distancia determinada y necesaria para contar algo triste.

II. Tres tristes risas

“Cuando los héroes dejan el escenario, lo ocupan los payasos”

Heinrich Heine

-*Cancionero Rojo*, es abordada desde la técnica del clown. Dos personajes, Neto y Una, buscan un lugar tranquilo en el mundo, un paraíso para descansar y ser felices. En la peripecia recorren distintos tiempos oscuros y trágicos de la historia universal. El espectador puede anticipar el sabido fracaso de encontrar el paraíso en el mundo y hacia el final de la obra, Neto y Una se preguntan el por qué del hambre, la guerra y van a preguntarle a quien suponen debería saberlo: Dios.

En relación al espectador, el clown trabajaría sobre los pares saber/ignorancia-serio/reidero. Basándonos en Lavandier, podríamos señalar que el espectador cuenta con perspectiva y esto crea distancia. De manera que si el espectador cuenta con perspectiva, el clown no debe tenerla porque si manifiesta conciencia sobre el alcance de lo que le está pasando, anularía la risa del espectador. Jaques Lecoq, quién hizo valiosos aportes en el campo del teatro de gesto, señala que durante una clase con sus alumnos, probaron diversas proezas buscando la risa. El resultado fue que fracasaron en esa búsqueda pero descubrieron que la risa apareció luego de mostrarse angustiados por el intento frustrado. En consecuencia, sólo siendo sinceros se produce humor; cuanto más sea él mismo, más gracioso será. En sintonía con Lavandier, Lecoq afirma que el fracaso nos hace humanos y fuera de lo humano, decía Bergson, no hay nada gracioso.

A diferencia de otros personajes del teatro, el clown pone en evidencia al individuo en su singularidad. Toma lo que falla y a partir de allí coloca al espectador en un estado de superioridad. Es esta distancia la que estaría determinando el efecto reidero.

“Cuando reflexionemos sobre nuestro siglo XX, no nos van a parecer tan graves las fechorías de los malvados, como el escandaloso silencio de las buenas personas”

Luther King

-El personaje central de *El campocómico...* es un hombre encerrado en un campo de concentración. Allí realiza un espectáculo de variedades. Distintos elementos del campo son utilizados por el protagonista para desarrollar su rutina, como la luz de vigilancia, por ejemplo, que utiliza como seguidor. Durante el espectáculo, historias cómicas se mezclan con las trágicas mientras el personaje interpreta en esa soledad varios otros habitantes del campo. La alusión al campo de concentración y la utilización del humor judío son parte de mundo de la obra.

“Pero cuanto mayor es la opresión, más necesita la gente de la válvula de escape del humor para no enloquecer. Forma parte de la tradición judía eso de mitigar el dolor riéndose de sí mismos y riéndose del opresor para relativizar su invencibilidad, de modo que no debe llamar la atención que los judíos en los guetos fuesen muy creativos también en ese aspecto. No cabe duda de que una parte enorme de ese humor se evaporó en el aire y desapareció con sus creadores, un humor amargo, a menudo humor negro, pero humor al fin. Por algo se decía que **DONDE TERMINA EL HUMOR COMIENZA EL CAMPO DE CONCENTRACIÓN** y si esto era cierto en todas las partes, mucho más lo fue precisamente dentro del campo de concentración mismo.” (Rudy y Toker, 2003:97)

Este humor es capaz de reírse de sí mismo en las peores situaciones y esto es un elemento clave que atraviesa toda la obra. No obstante, *El campocómico...* no se acota sólo al genocidio judío, sino más bien, al genocidio como concepto.

Parecería ser, se sospecha, que la posibilidad de reírse significara la posibilidad de tomar distancia y no estar vencido, o no estar atrapado.

En esta obra no se ve nada de la violencia que podría representarse del campo. Y en este sentido, se confirma una vez más la fuerza de las figuras de la retórica: metáforas y metonimias. Es sabido que no es necesario representar un signo de violencia para ver violencia. En cambio, un signo trabajado desde una relación de sustitución o contigüidad adquiere mucho más fuerza que trabajado literalmente. Lo literal se vuelve estereotipo o pose y pierde fuerza de representación, pierde su eficacia.

Así también lo ha señalado el director de cine Ernst Lubitsch a propósito de las críticas recibidas de su film *Ser o no Ser* (1942):

“Admito que no recurrí a los métodos usualmente empleados en las películas, novelas y obras de teatro para significar el terror Nazi. No ha sido filmada ninguna cámara de tortura, ninguna paliza, ni primeros planos de Nazis usando látigos y regodeándose en ello. Mis nazis son distintos: hace tiempo que han superado ese estadio. La brutalidad, las palizas y la tortura se han convertido en una rutina diaria para ellos. Hablan de ello de la misma manera en que un vendedor comentaría la venta de un bolso. Su humor se construye a partir de las referencia a los campos de concentración, el sufrimiento de sus víctimas” (Lubitsch, 1942)³

Esta cita de Lubitsch nos sugiere que cuando se cuenta algo triste, si no hay distancia mediada por el humor, la historia se la padece, se la sufre o conmueve...

“Nada, nada es triste nunca más. Si tu eres el depositario del record mundial histórico de la tristeza, el único lugar al que aferrarte que te queda es a tu sentido del humor”

Romain Gary

-En *La razón blindada*, Arístides Vargas ha señalado que la obra se basa en tres textos: los testimonios de su hermano, Chicho Vargas, preso político en una cárcel de Chubut, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *La verdadera historia de Sancho Panza* de Kafka.

La acción de la obra ocurre -según su didascalia- en un centro de corrección que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico o un retén policial. Allí De la Mancha y Panza encerrados

³Fragmento extraído de *Ernst Lubitsch: Ser o no Ser. Estudio crítico de Sonia García López*. (2005) Barcelona: Ediciones Paidós pp.23- 24. El texto forma parte de un artículo publicado por E. Lubitsch el 29 de marzo de 1942 en el New York Times

se encuentran todos los domingos a escuchar historias y revivirlas y esa posibilidad, la de un nuevo domingo, es la que los mantiene vivos.

En la obra prevalece el humor y acá tampoco se muestra violencia alguna. La amenaza, el horror, el peligro aludido, aparecen abruptamente a partir del llamado de atención de uno de los personajes que descubre que alguien los está vigilando y dice: ¡Cuidado! ¡Silencio! ¡Atención! Estas interrupciones que rompen e instauran a lo largo de la obra, la cuarta pared, tendría como efecto la distancia del espectador.

El silencio total, finalmente es roto con la continuación de las aventuras y nuevamente la posibilidad de una nueva historia que los mantiene vivos.

De esta manera, la estructura de la obra plantearía la situación de encierro y vigilancia. Y personajes que para mantenerse vivos, inventan historias con humor que se interrumpen por la conciencia de ser vigilados.

III. Las formas de la distancia. *Desde lejos no se ve o desde la última fila, la lágrima parecía un brillito...*

“Tenemos muchos problemas para aceptar el fracaso o la desdicha. Son ataques contra nuestra vanidad. En todo *gag* existe ese concepto (ignorado por la víctima) de que la vida es también fracaso o desdicha, que el ser humano es tanto Salieri como Hitler (...) la comedia nos recuerda la otra cara de la moneda. En este sentido, la comedia tiene algo de filosófico” (Lavandier, 2003:320)

El concepto de distancia ha sido trabajado por Lavandier en relación con relatos teatrales, cinematográficos, ópera, entre otros, con respecto al *gag*. Señala que un tipo de distancia está en relación con la dimensión del espacio y una segunda en relación con el tiempo. Lo que dice Lavandier es que la víctima del *gag* sólo dispone una distancia a partir del paso del tiempo. En cambio, el espectador tiene posibilidad de una distancia espacial. Para que un elemento, una situación, un personaje, un gesto o diálogo sea cómico, es necesario que se vea con perspectiva, con distancia. La perspectiva del espectador permitiría, entonces, ver el alcance de los conflictos del protagonista y anular la identificación.

En general la distancia es temporal pero el alejamiento espacial puede sustituir al tiempo. El esquema de lo cómico quedaría de la siguiente manera: COMEDIA = TRAGEDIA + TIEMPO/ESPACIO.

Se podría agregar que hay otra distancia que se lograría a través de la interpelación del personaje hacia el público. Esta es, tal vez, su forma más frecuente.

Asimismo, se puede encontrar efectos de distancia en obras que mediante la exclusión del sufrimiento o de su exceso produciría que el espectador no se conmueva y por lo tanto, se anule la posibilidad de identificarse. En este sentido, distancia e identificación se utilizarían como efectos opuestos. Hay personajes que en su constitución anulan esa posibilidad. El payaso, por ejemplo, podría ser una de esas formas –grotescas- que excluyen cualquier identificación.

¿Y cuáles son las preguntas detrás de estas formas del humor? ¿Para qué la distancia?

En *El campocómico...*, un preso baila la música que sale de la bocina del campo. En cierto momento comienza a sacar carteles con frases:

“TIEMPO PARA FUMAR / ¿ES LINDO EL AMOR, ¿NO? / 14 MESES DURA LA PASIÓN / 16 DÍAS LA ALEGRÍA POR GANAR LA LOTERÍA / 1 HORA LA CONMOCIÓN MUNDIAL POR UNA MASACRE EN KRIEVE / 15 MINUTOS LA MUERTE EN CÁMARA DE GAS / 7 SEGUNDOS POR INYECCIÓN LETAL / 9 MESES FABRICAR UN BEBÉ / 9 MESES ES LA ESPERANZA DE VIDA EN EL KAMPO / EL FUMAR ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD”⁴

En el *Cancionero rojo* los clowns deciden encontrar el paraíso viajando por el tiempo. Cuando son padres sueñan cómo va ser el futuro de su bebé y cantan⁵:

UNA: Va a ser un gran médico que a todos nos va a curar.

NETO: Pero en los hospitales no va a tener: ni curitas, ni gasitas, ni jeringas, ni hisopos, ni camilla, ni remedios, ni vacunas, para trabajar.

UNA: Bueno pero entonces, va a ser un gran maestro que a todos nos va a enseñar.

NETO: Pero en las escuelas, no va a tener: ni cuadernos, ni tizas, ni pizarra, ni pupitre (...) va a venir un policía y lo va a matar...

En *La razón blindada* Panza y De la Mancha encerrados, privados de su libertad, escapan con su cabeza de ese encierro en cada historia que inventan...⁶

DE LA MANCHA: ¡Soltad a la muchacha, miserables!

⁴ Proyección fragmento *El campocómico...*

⁵ Proyección fragmento *Cancionero Rojo*

⁶ Proyección fragmento *La Razón Blindada*

PANZA: ¡Deténgase, señor, es una procesión...! ¡Dios mío, qué golpe le han asestado al caballero, mierda qué cabezazo le metió ese gordo, uuuuy! Le partieron la boca... ¡Señor! ¡Señor! Aguante que los señores ya terminan y se van... ¡Dios mío, qué tortazo le dieron en la cara... y esa patada china en la nariz... no se amilane camarada que los señores son penitentes y en algún momento tendrán que parar para rezar!, digo yo... pero mire cómo lo han dejado.

DE LA MANCHA: No te aflijas Sancho que todo es apariencia.

PANZA: ¡Pero señor, si ha recibido tremenda paliza! Yo vi cómo le golpeaban, como le maltrataban...

DE LA MANCHA: Creer que me han pegado es tan estúpido como creer en una muchacha de madera, y creer que no me han pegado es tan alucinante como llamar María a una muchacha de madera, y encima creer que es virgen.

PANZA: Yo vi cómo le pegaban.

DE LA MANCHA: Una alucinación. Lo que ves no es lo que ves.

PANZA: ¡Pero yo vi, vi...!

DE LA MANCHA: Toda alucinación es verdadera.

¿Y por qué no contarlos con la seriedad y solemnidad de lo que estas historias aparentemente lo requieren? ¿Por qué? ¿Por qué no poner un preso sufriendo en un campo, por qué no poner dos presos políticos en una cárcel en la época de la dictadura o por qué no poner dos personas preguntándose o filosofando sobre por qué el mundo es así....?

IV. A modo de cierre o... *Si querés llorar, llorá*

En la película *La Naranja Mecánica* (1971) de S. Kubrick, basada en la novela de Anthony Burgess⁷, el violento personaje de Alex es detenido y sometido a un proceso de rehabilitación que, entre otras cosas, lo obliga a mirar filmaciones de guerras, chicos con hambre y todo tipo de maldades que los hombres somos capaces de hacer. El proceso de rehabilitación incluía que, durante las proyecciones, los párpados sean agarrados con pinzas para evitar que Alex cierre los ojos⁸. Asimismo, los médicos le aplicaban gotitas para que no se le perjudiquen los ojos. Este método de rehabilitación estaba fundado en la creencia de que una vez que el personaje lo haya visto, todo ese horror nunca más volvería a ser parte de él...

⁷ Burgess, Anthony (1973) *La naranja mecánica* (Buenos Aires: Minotauro)

⁸ Proyección *La naranja mecánica*

En la producción teatral argentina existen obras que tratan al horror desde una retórica en la que se observaría una enunciación más bien de solemnidad. Sería posible reconocerlas, en algunos casos, por estilo de autor. Pero también hay algo de esta retórica que es posible reconocer en obras programadas del ciclo Teatro por la Identidad. Muchas veces, la crudeza de las realidades que se representan son *horrorosamente* literales de tal manera que el espectador no tiene otra oportunidad más que conmoverse. En definitiva, no se le da la elección.

A propósito, recordamos lo que Badiou pensó del nazismo cuando se pregunta *lo prohibido* acerca de cuál era el pensamiento de los nazis y sostiene que identificarlos como pensamiento proveería los instrumentos para juzgarlos y así evitar su repetición. De lo contrario, señala que,

“El pensamiento nazi permanecerá entre nosotros impensado y, por consiguiente, indestructible [...] Decir que el nazismo no es un pensamiento [...] equivale de hecho a poner en práctica un procedimiento solapado de absolución” (Badiou 2005:15)

En la historia hay infinitos ejemplos de que la conmoción no transforma ni humaniza. Hemos visto llorar a poderosos, a torturadores y asesinos frente a víctimas o familiares y, sin embargo, ¿cuántos de ellos “se arrepienten”? Pero también, sin pensar en poderosos y asesinos, podríamos preguntarnos ¿cuánto nos dura la conmoción?

IV.I ¿Qué ves cuando me ves?

“...‘¿Te gustan los chistes, judío comemierda?’, le dijo -el Stumrbannführer Leeb- ‘A mi también me gustan los chistes’ [...] El oficial puso a Paul de rodillas frente a las letrinas y le ordenó sacar un buen trozo de mierda con la mano [...] Luego, Leeb le ordenó comérsela [...] ‘¿Y, judío?’ preguntó disfrutando. ‘¿Está sabroso?’

Paul se tomó un respiro, pero no estaba en su naturaleza callarse. ‘Sabroso no’, dijo balbuceando. ‘Pero es un manjar si se ha probado el guiso de mi esposa’ [...] Se lo veía exhausto, pero aún le quedó ánimo para señalarme la letrina y bromear. ‘Sírvetme un plato, Erich. Yo invito’...”⁹

⁹ Eduardo Goldman (2008) El último chiste del Gran Jacobi (Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo) pp.259

La mirada del enunciador que se construye en una obra, también funciona como distancia. Para ello podríamos pensar en los niveles de observación, que son muchos y las perspectivas que son infinitas. En la obra *El campocómico...*, por ejemplo, ¿se mira un hombre preso en un campo de concentración que hace su espectáculo de variedades? O, ¿se está mirando una determinada mirada sobre un preso en ese Campo? ¿Se parodia el campo? ¿O se parodia una mirada? Esto no sería más que un problema de ubicar cuál es el objeto de representación.

Y en *Cancionero rojo* ¿se muestran los momentos trágicos de la Humanidad, o se mira lo que hemos construido de ellos?

Finalmente en *La razón blindada*, ¿es la locura y encierro de dos presos políticos tratando de escapar de su realidad o la posibilidad de los hombres de pensar la libertad? La hipótesis sobre la cual trabajamos luego del análisis de las tres obras, es que lo que se representa de manera parodiada, humorísticamente, o lo cómico interviniendo en cualquiera de sus formas, son precisamente, miradas. El horror no es el objeto, en estos casos al menos, sino la mirada que se construye sobre el horror.

El film *Lenny* (1974) dirigida por Bob Fosse, nos permitió pensar que la prohibición y los límites son herramientas necesarios para crear. Otra distancia, pero esta vez como exigencia, como límite.

¿Qué sucedería si a un dramaturgo le piden que escriba una obra que, sea corta, que hable de la situación social pero no de manera evidente, porque sino la consecuencia es la muerte o lo que es peor, la desaparición...?

Para finalizar, recordamos una frase de Nietzsche de *La Gaya Ciencia* la cual señala:

“Como fenómeno estético la existencia nos resulta siempre soportable, y en virtud del arte nos han sido dados los ojos, las manos y, sobre todo, la buena conciencia para poder transformarnos en semejante fenómeno. Es necesario que alternativamente descansemos de nosotros mismos a favor del arte que nos permite considerarnos a distancia y, desde arriba, reírnos de nosotros mismos o llorar sobre nosotros. Es preciso descubrir tanto al héroe como al payaso que se ocultan en nuestra pasión por el conocimiento, así como gozar siempre que podamos de nuestra locura, para seguir gozando de nuestra sabiduría. [...] necesitamos un arte petulante, flotante, bailarín, burlón, infantil y sereno, para no perder nada de esa libertad por encima de las cosas que espera de nosotros nuestro ideal. [...] Debemos ser capaces también de mantenernos por encima de la moral, no sólo de mantenernos con la tensión ansiosa de quien teme constantemente resbalarse y caer, sino también de volar y jugar por

encima de ella. ¿Cómo privarnos, entonces, del arte?, ¿cómo privarnos del loco? ¿Si todavía se avergüenzan de ustedes mismos, no son de los nuestros!¹⁰

Bibliografía

Badiou, Alain 2009 (2005) *El siglo* (Buenos Aires: Manantial)

Bergson, Henri 2003 (1899) *La risa* (Buenos Aires: Losada)

Lavandier, Yves 2003 (1994) *La dramaturgia* (Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias)

Lecoq, Jacques 2009 (1997) *El cuerpo poético* (Barcelona: Alba Editorial)

Safran Foer, Jonathan 2007 (2002) *Todo está iluminado* (Buenos Aires: Debolsillo)

Toker Eliahu y Rudy (2003) *Odiar es pertenecer* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma)

Fuentes:

Cancionero rojo de Darío Levin y Lorena Vega con Darío Levin y Lila Monti Vestuario: Mariela Berenbaum Escenografía: Valeria Alvarez Diseño de luces: Ricardo Sica Edición de sonido: Guillermo Rey Música original: Agustín Flores Muñoz Asistencia de dirección: Mariano Mandetta Colaboración artística: Andrea Babini, Gabriela Biebel

Diseño de movimientos: Lucio Baglivo Dirección: Lorena Vega.

La razón blindada de Arístides Vargas con Gerson Guerra y Arístides Vargas Vestuario: José Rosales Iluminación: Elena Navarrete Dirección: Arístides Vargas. Elenco Malayerba.

El campocómico. Diatriba agridulce entre la salvación y el hundimiento de José Luis Valenzuela y Javier Santanera por el elenco EstoCada VEP. Con Javier Santanera Vestuario: Claudia Solari Luthier: Ariel Santanera Sonido: Jorge Enei Iluminación: Pablo Adrián Aguirre Puesta en escena: José Luis Valenzuela.

¹⁰ Fragmento extraído del párrafo 107, “Nuestro agradecimiento último al arte” Nietzsche, Friedrich 2009 (1882) *La gaya Ciencia* (Madrid: Akal)