

**Resumo:** Percebendo que o público habitualmente assiste à apresentação de várias obras sem se desligar de seus aparelhos de celular, acrescentamos a proposta de integrar às artes cênicas o uso da telefonia móvel dos espectadores, incorporando a noção de interatividade através do uso de novas tecnologias. Desenvolvemos um projeto interdisciplinar utilizando os telefones celulares como interface para que seus usuários possam intervir na obra, através de aplicativos de uso simplificado desenvolvidos especialmente para o projeto, que poderão ser reproduzidos ao longo da cena em tempo real. Os espectadores poderão observar como conseguem efetivamente transformar o

andamento da cena proposta, criando um clima casual e imprevisível para a dramaturgia.

**Palavras chave:** interatividade - interdisciplinaridade - novas tecnologias - dramaturgia - performance - dispositivo

(\*) **Daniela Lieban.** Artista contemporânea, coreógrafa, docente titular de Maquillaje (DAD - Universidad Nacional de las Artes). Especialización en Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios -tesina en curso- (DAD - UNA).

---

## El humor es cosa seria. La capacidad transformadora del humor tanto en el artista como en la sociedad

Fecha de recepción: agosto 2016  
Fecha de aceptación: octubre 2016  
Versión final: diciembre 2016

María Eugenia Lombardi (\*)

**Resumen:** El humor trabaja en un plano dual, provoca con una ruptura un plano de distanciamiento y reflexión tanto en el artista como en el espectador. Y es aquí, mediante este distanciamiento y reflexión, donde el humor concentra su capacidad transformadora de la realidad. En el emisor mediante la sublimación, y en la sociedad que contiene a este emisor o a la suma de receptores como miembros de una sociedad mediante este distanciamiento y reflexión. Muchas veces, el humor se ubica en el plano de la crítica, convirtiéndolo en una poderosa arma que atenta contra el poder.

**Palabras clave:** humorismo - artista - sociedad - reflexión - crítica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 181]

---

### Introducción

“Desconfía de quienes nunca ríen. No son personas serias”. Julio César.

En uno de sus escritos breves titulado “*El humor*”, Sigmund Freud (1927) pone el ejemplo de un preso que va a ser colgado en la horca un lunes y, ante esta situación el reo dice “;Bonita manera de empezar la semana!” ¿Por qué esta escena es graciosa? ¿Cómo opera el humor?

Existen a grandes rasgos tres tipos de corrientes filosóficas que han estudiado el humor, su naturaleza y sus procedimientos: las que enfocan el análisis de lo humorístico basadas en un sentimiento de superioridad del Hombre sobre el Hombre o la naturaleza, las basadas en una teoría de la descarga, y las que encuentran los fundamentos del humor en la incongruencia o contradicción de los elementos en juego.

El primer enfoque, también llamado “Teoría de la Superioridad”, encuentra sus fundamentos en la Antigüedad, desde la Escuela Platónica. Allí consideraban lo humorístico y la risa subyacente de estos mecanismos, inmoral, arrogante y con cierto contenido violento, ya que lo cómico se desprendía del descubrimiento de una desgracia, un error o un defecto en el otro, basándose en la burla. Aristóteles, postula en su teoría de la mimesis

que lo trágico imita a hombres superiores en sus proezas y grandes acciones y lo cómico, a hombres inferiores, carentes de valores y virtudes.

Para uno de los principales exponentes de la teoría de la superioridad, Henri Bergson (2008) “La comicidad expresa cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata”. Y prosigue: “En la risa observamos siempre una intención no declarada de humillar”. Por lo tanto, la risa provocada por la ridiculización del otro, tendría tres objetivos: correctivo social, azote u hostigamiento y censura.

El segundo enfoque de análisis sobre el humor basado en las Teorías de la Descarga, encuentra su principal exponente en el padre del psicoanálisis, Freud.

Freud se propuso revelar la fuente del placer que despierta el humor, y demostró que reside en el ahorro del despliegue afectivo. Diferencia en dos de sus trabajos el chiste del humor:

El placer del chiste surge de un gasto de inhibición ahorrado; el de la comicidad, de un gasto de representación ahorrado y el de humorismo, de un gasto de sentimiento ahorrado. En estas tres modalidades de trabajo de nuestro aparato psíquico, el placer proviene de un ahorro; las tres coinciden en recuperar,

desde la actividad anímica, un placer que, en verdad, sólo se ha perdido por el propio desarrollo de esa actividad.

Para comprender la génesis del placer humorístico lo mejor es considerar el proceso que se opera en el oyente ante quien otra persona despliega su humor. Aquél ve a ésta en una situación cuyas características le permiten anticipar que producirá las manifestaciones de algún afecto: se enojará, se lamentará, expresará dolor, susto, terror, quizá aún desesperación, y el espectador-oyente se dispone a seguirla, a evocar en sí las mismas emociones. Pero esta disposición afectiva es defraudada, pues el otro no expresa emoción alguna, sino que hace un chiste.

En el oyente surge así del despliegue afectivo ahorrado el placer humorístico.

Freud hace especial hincapié en la posición del humorista. Para Freud, el humor no es resignado, sino rebelde, ya que implica un rechazo a las exigencias de la realidad, como el ejemplo del reo condenado a la horca dado al inicio de este trabajo, donde prevalece la imposición del principio de placer, gracias al ahorro del despliegue afectivo que hubiese implicado cierta adversidad de las circunstancias reales. El humor no es sino otro mecanismo de defensa ante la opresión del sufrimiento, manteniendo la salud psíquica del ser humano. Del mismo modo ocurre cuando dirigimos el humor contra nuestra propia persona para defendernos del sufrimiento amenazante. ¿Cómo es que se mantiene la salud psíquica? Para Freud, la respuesta se encuentra en que nos colocamos frente a la situación dañina o complicada como un adulto se coloca frente a un niño, minimizando sus tragedias:

Genéticamente, el Super-Yo es el heredero de la instancia parental; a menudo mantiene al Yo en severa dependencia, lo trata realmente como los padres -o más bien el padre- trataron al niño en años anteriores.(...).

Alcanzamos así una explicación dinámica de la actitud humorística, admitiendo que consiste en que la persona del humorista ha retirado el acento psíquico de su yo para trasladarlo sobre sus Super-Yo. A este Super-Yo así inflado, el Yo puede parecerle insignificante y pequeño, triviales todos sus intereses, y ante esta nueva distribución de las energías, al Super-Yo le resultará muy fácil contener las posibles reacciones del yo. (...)

(...) El humor quiere decirnos: ¡Mira, ahí tienes ese mundo que te parecía tan peligroso! ¡No es más que un juego de niños, bueno apenas para tomarlo en broma!

Algo similar podría deducirse de aplicar a la comedia la teoría que Aristóteles (2004) expone en su Poética sobre la catarsis. “Las pasiones humanas que luchan por liberarse, encontrarían su purificación filtrando la realidad por el humor, representándola, eliminando ciertas tensiones negativas, alcanzando el equilibrio emocional”. Por último, las corrientes que abordan el análisis del humor a partir de los elementos contradictorios que es-

tán en escena, también llamadas Teorías de la Incongruencia. Entre sus principales exponentes encontramos a Arthur Schopenhauer (1996).

La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción de que ríe, tanto más intensa será la risa.

En este sentido, tomando nuevamente como ejemplo el chiste del reo condenado a la horca, nuestro imaginario ante tal situación esperaría que el reo haga una declaración de otra categoría: se lamenta, ruegue, lllore, se enoje. El chiste en este caso responde a otra categoría de reacciones que no es la esperada. Por ello resulta incongruente y por lo tanto, provoca risa.

Para finalizar esta introducción, se establecerá una diferencia entre humorismo y comicidad.

El humorismo, surge con carácter de crítica, pretende denunciar y transformar ciertos aspectos de la realidad. Enjuicia las situaciones con cierto distanciamiento, cargado de ingenio, que provoca la reflexión.

La comicidad es un fenómeno algo más superficial que el humorismo, cuya finalidad es provocar risa y entretenimiento, y no necesariamente invita a la reflexión crítica.

En su ensayo Pirandello (1961) lo define así:

En el humorismo, la reflexión no se esconde, no permanece invisible sino que se pone ante la emoción inicial como un juez, la analiza desapasionadamente, y descompone su imagen. Sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, emana otro sentimiento: aquel que podría denominarse el sentimiento de lo contrario.

El artista ordinario se fija en el cuerpo solamente; el humorista se fija en el cuerpo y en la sombra, y a veces más en la sombra que en el cuerpo; advierte todas las bromas de esta sombra, cómo a veces se alarga y a veces se acorta, como si quisiera hacerle muecas al cuerpo, que, mientras tanto, no la tiene en cuenta ni se preocupa de ella.

#### **Humor es posiblemente una palabra, Groucho Marx.**

¿Cuál es la capacidad transformadora del humor? Se proponen dos enfoques: el del artista que trabaja sobre el humor y se ve transformado mediante el proceso de sublimación en su vida personal, y el de la sociedad que recibe su obra y se ve transformada en consecuencia.

El trabajo del humorista consiste no solo en poder reírse de las situaciones adversas, sino también en tener la habilidad de utilizar ese material que percibe de su entorno y de su interior para crear algo. Usar esa energía, esa mirada, ese descubrimiento, y transformarlo en otra cosa. Sublimar una energía negativa hacia un fin positivo, constructivo.

Sigmund Freud describe el proceso de sublimación como uno de los destinos posibles de la pulsión. “Su-

blimar es desviar inconscientemente energía libidinal o pulsional asociada a un deseo o representación inaceptable hacia áreas de la actividad humana que -en apariencia- no guardan relación con la sexualidad y no son censurables por su conciencia moral”. Freud destaca tres áreas principales de actividades vinculadas con lo creativo e intelectual que funcionan como receptoras de esta energía pulsional: arte, ciencia y religión.

En el arte en general, y en la actuación en particular, la técnica del *clown* es buena representante de este mecanismo antes descripto.

El *clown* es el *yo* amplificado del actor. Es la búsqueda del propio ridículo, y la transformación de las debilidades o los conflictos personales en fuerza teatral.

El *clown* está en permanente interacción con un otro que lo observa y juzga. En los espacios de entrenamiento ese *otro* es el docente y sus compañeros. En el espacio escénico es el espectador, con el que se comunica de modo directo, rompiendo la cuarta pared, que separa al actor del espectador, mediante miradas y textos a público. Y en todos los espacios ese otro que lo observa y juzga es sí mismo. El *clown* transita el fracaso de un modo más liviano, toma riesgos. Si algo en la escena no funciona, lo lleva al extremo, no lo defiende: blanquea el fracaso, lo pone en crisis, se burla de él. Esta muestra de honestidad actúa en contrate a lo que nuestras rígidas categorías mentales nos indicarían que va a suceder: sensación de incomodidad, ocultamiento del fallido por parte del actor, sensación de ridículo, etc. El *clown* transforma su vulnerabilidad en humorismo.

Para seguir con el ejemplo del *clown*, ¿cómo funcionan los chistes en escena? ¿Cómo se incluye al espectador en las escenas humorísticas?

Según Freud, el chiste comparte su mecánica de funcionamiento con los sueños. De formación sustitutiva, utiliza como procedimientos la metáfora, el desplazamiento y la condensación. El chiste contiene un significante que pone de manifiesto distintos planos y permite ver con mayor nitidez, impide perderse en las confusiones del significado, tiene una efectividad mayor. La sustitución de un significante por otro en un determinado lugar crea la posibilidad de desarrollar el significante y de producir sentidos siempre nuevos, otorgando mayor profundidad a la idea. Contar el chiste a otro, cierra el proceso. El papel del otro, en este caso un espectador, es fundamental para el proceso. En el chiste hay tres elementos: yo, el emisor del chiste, el objeto del chiste y la persona ajena/espectador que recibe el chiste. Este tercero es el que representa la dimensión simbólica de la relación, ya que el sentido reside en quien escucha, no en el que habla. Existe una distinción entre el querer decir y el hablar. El primero va del oyente al emisor y no al revés. El que escucha da sentido al discurso, es el otro el que produce significados, validando o invalidando el mismo.

### Impacto social del humor en el arte.

La risa desatenta con el orden jerárquico dominante. Utiliza una lógica que no se aplica a las situaciones del modo esperado, o avalado por tradiciones y costumbres sociales. M. Bajtin (1988) en “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento” trabaja sobre la risa popular y sus formas como cultura antagonica

a la oficial, al tono serio religioso y feudal de la época. Bajtin clasifica las formas de la risa y la cultura cómica popular, y analiza las manifestaciones de esta cultura en las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y los bobos, los gigantes, los enanos y monstruos, los payasos, la literatura paródica y todo lo que después ordena en el marco del grotesco. Aquí la risa y el carnaval provocan una abolición provisoria de las barreras jerárquicas y la eliminación de reglas y tabúes, creando un tipo de comunicación real e ideal entre la gente, imposible de establecer en la vida cotidiana, fuera del contexto del carnaval. El carnaval expone la problemática de la comunicación entre dos bloques sociales que convergen en la risa, mediante la yuxtaposición entre dos lógicas antagonicas o corridas de su lugar usual y esperado.

Lo que produce el efecto cómico es este súbito choque entre dos códigos de reglas mutuamente excluyentes (o contextos asociativos). [...] Mientras perdura este estado poco común, el evento no se asocia con un marco único de referencia, como pasa normalmente, sino que se asocia con dos.

Esta lógica dual trabajada como material simbólico genera múltiples significados según por quien es manipulada, en qué contexto y por quien es leída.

En el marco social de tumultuosos cambios de la época en la que desarrolla el texto, existen lugares de convergencia de los diferentes sectores sociales: la risa y el carnaval, este mundo del revés, de abundancia y voluptuosidad son elementos para enfrentar el miedo a la muerte, común a todas las personas, de todas las clases sociales. Durante el carnaval está permitido mirarse como iguales.

Así volvemos a cierta concepción dual del mundo. Para Bajtin los ritos carnavalescos, al diferenciarse de las formas de culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia, construyeron una segunda visión del mundo y de las relaciones humanas, en donde esta segunda vida coexistía con la primera establecida por la Iglesia. El carnaval como frontera entre el arte y la vida misma, en donde la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia funcionaban como liberación transitoria entre los diferentes sectores sociales, dado por el contacto libre y familiar entre los individuos.

Estas ideas pueden ser perfectamente llevadas al marco social actual. El humor permite encarar desde otro ángulo cuestiones nodales para los quehaceres de la humanidad, obteniendo otras conclusiones, otros efectos, otras reflexiones en los protagonistas. El humor permite desplegar una multiplicidad de significados, trabaja en capas simultáneas, se extiende rizomáticamente entre los pensamientos de quienes son partícipes de su milagrosa aparición, transformándolos para siempre.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2004) “*Poética*”, Madrid: Alianza, (1.ª ed.)  
 Bajtin, Mijail. (1988) “*Introducción y planteamiento del problema en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*”, Madrid, Alianza.

- Bergson, H. (2008) *“La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico”*, Madrid, Alianza.
- Sigmund Freud. (2000) *“El chiste y su relación con lo inconsciente”*, Madrid, Alianza, (1ª ed.)
- Laplanche y Pontalís, (1971) *“Diccionario de Psicoanálisis”*, Editorial Labor.
- Pirandello, L. (1961) *“El humorismo”*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Schopenhauer, Arthur. (1996) *“El mundo como voluntad y representación”*, Barcelona: Planeta-De Agostini.

**Abstract:** Humor works on a dual plane. It causes with a rupture a plane of distance and reflection both the artist and the public. Through this distancing and reflection, is where humor focuses its ability to transform reality. In the speaker it acts by sublimation, and by this distancing and reflection in the society - or the sum of receptors as members of a society - containing this issuer. Many times the humor lies at the level of criticism, making it a powerful weapon that threatens power.

**Key words:** humor - artist - society - reflection - criticism

**Resumo:** O humor trabalha num plano dual, provoca com uma ruptura um plano de distanciamento e reflexão tanto no artista como no espectador. É aqui, mediante este distanciamento e reflexão, onde o humor concentra sua capacidade transformadora da realidade. No emissor mediante a sublimação, e na sociedade que contém a este emissor ou à soma de receptores como membros de uma sociedade mediante este distanciamento e reflexão. Muitas vezes, o humor localiza-se no plano da crítica, convertendo-o numa poderosa arma que atenta contra o poder.

**Palavras chave:** humorismo - artista - sociedade - reflexão - crítica

(\*) **María Eugenia Lombardi.** Dirección de Cine (CIEVYC), Actuación (Universidad Nacional de las Artes) y Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires). Realiza tareas de realización, producción y postproducción cinematográfica.

## Proyecto: El ángel en la isla de Dios

Darío Hernán López (\*)

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

**Resumen:** Tres clásicos del cine nacional de la década del 50 se integran desde la dramaturgia para poner a prueba la sinergia del trabajo conjunto de la dupla autor-escenógrafo. La teoría de toma de decisiones y la teoría de juego se usan para analizar la tarea. El uso en escena de proyecciones para la construcción del relato las vuelve un desafío para el espacio escénico. Las diferencias entre la mirada del espectador teatral y el del espectador cinematográfico.

**Palabras clave:** autor - escenógrafo - teatro - cine - toma de decisiones

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 185]

El proyecto surge como una forma de explorar las potencialidades creativas de la dupla dramaturgo-escenógrafo en la construcción de una obra teatral desde su inicio. Partimos del concepto de Sinergia para pensar las bases de este encuentro de quehaceres.

En el ámbito de la psicología, la sinergia es la unión de diferentes conocimientos y habilidades para cumplir un objetivo de manera eficiente y eficaz, esto se logra mediante la colaboración, unión de varios esfuerzos, el aporte de cada individuo de lo que mejor sabe hacer y la complementariedad entre ellos (Significados, s.f).

En este proyecto tal objetivo se logró desde el inicio al proponer cada uno de los miembros de esta dupla (Darío López - dramaturgo/ Héctor Calmet - escenógrafo) su particular mirada sobre el quehacer teatral, en busca de la concepción de una obra.

Así mismo, creemos importante delinear, junto con las características del proyecto, el proceso creativo que lo gestó; pues allí es donde el concepto de sinergia dará sus mejores frutos. Hecho el acuerdo de trabajar juntos, todo comienza con la idea disparadora que surge, en

esta oportunidad en la mente del dramaturgo al oír una melodía que se asemejaba a la banda musical de películas argentinas de los años 50; las que hacían uso, a veces en exceso, de este recurso.

Hallado el disparador del proyecto y a la par de su proceso, comenzamos a teorizar al respecto. Así aparece el otro elemento teórico que nos ayuda a pensar este quehacer que busca traspasar fronteras de la creación. Dicho concepto es el de proceso de toma de decisiones que comienza utilizándose en economía pero que rápidamente se transfiere a otras ciencias. Stoner, (2003) define la toma de decisiones como “el proceso para identificar y solucionar un curso de acción para resolver un problema específico”. Hallándonos en el marco de un proceso creativo nos preguntamos ¿Qué tipo de decisiones se toman en la realización de una obra bajo esta propuesta?

En un proceso creativo nos vemos enfrentados a lo que se denomina Decisiones no programadas o no estructuradas: