



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**EL HUMOR DE LO PERTURBADOR: UN ESTUDIO SOBRE  
LA RISA GENERADA POR ELEMENTOS INQUIETANTES  
EN LA OBRA *HOMO EMPATHICUS* DIRIGIDA POR CRISTIÁN PLANA**

Bastian Jara Silva - Fabián Martínez Naour

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,

para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2024



## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	3
<b>PALABRAS CLAVE</b> .....	3
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	5
<b>DESARROLLO</b> .....	15
<b>CONCLUSIONES</b> .....	26
<b>REFERENCIAS</b> .....	28



## **RESUMEN**

Esta investigación analiza la obra *Homo Empathicus*, dirigida por Cristián Plana, y cómo el teatro fusiona el humor con lo perturbador. Basada en las teorías de Sigmund Freud sobre lo siniestro y de Henri Bergson sobre el humor, la investigación examina cómo la risa resalta aspectos inquietantes de la naturaleza humana, invitando al espectador a reflexionar sobre temas como moralidad, identidad y tensiones emocionales. La tesis concluye que el humor, más que ser solo un alivio, actúa como un catalizador emocional que desestabiliza al público, revelando tensiones internas y perturbaciones ocultas. A través de la poética de Plana, se demuestra cómo lo cómico y lo siniestro pueden entrelazarse para explorar la complejidad de la experiencia humana.

## **PALABRAS CLAVE**

Risa, humor, siniestro, perturbador



## INTRODUCCIÓN

El teatro, como forma de expresión artística, tiene la capacidad de explorar y representar la complejidad de la experiencia humana. En este sentido, la obra teatral *Homo empathicus* dirigida por Cristián Plana, a partir del texto homónimo de Rebekka Kricheldorf con fecha de estreno el 14 de noviembre del 2024 en el Teatro Finis Terrae, se presenta como un ejemplo fascinante de cómo el arte escénico puede abordar temas profundos y perturbadores mediante la interacción del humor y lo siniestro.

La dirección artística planteada en la obra permite apreciar que el humor, lejos de ser simplemente un recurso para provocar la risa en el público, puede estar intrínsecamente ligado a lo perturbador. Esta estrategia teatral se basa en la respuesta natural de la risa, que puede ser una forma de catarsis ante lo desconcertante y lo inquietante. A través de una dirección teatral cuidadosa y una dramatización provocativa, *Homo empathicus* desafía al espectador y lo moviliza a reflexionar sobre temas como la identidad y la moralidad, con el propósito de sumergirlo en el terreno de lo inquietante y lo perturbador. De esta forma, el humor es utilizado como una herramienta para explorar las sombras de la psique humana. Esta interacción entre lo cómico y lo siniestro no es un fenómeno nuevo en el arte, ya que la historia de la literatura, el teatro y el cine está repleto de ejemplos donde la risa y el horror se entrelazan de manera inextricable.

En este sentido, la interrelación del humor y lo perturbador se sitúa en una tradición artística que se remonta a escritores como Edgar Allan Poe y Fiódor Dostoyevski, quienes exploraron las profundidades de la mente a través de historias que oscilan entre lo cómico y lo terrorífico. Al igual que estos maestros de la literatura, Cristián Plana utiliza el teatro como un medio para sondear las profundidades de las sombras de la humanidad, y, de esta forma, reflexionar sobre las relaciones interpersonales en la vida y todos los consensos éticos y morales no explorados de la muerte.

Como consecuencia de lo anterior, proponemos en esta investigación que la obra *Homo empathicus* de Cristián Plana plantea que, en una expresión artística como es el teatro, la búsqueda de la risa en el público puede aparecer ligada a lo perturbador. De esta forma, la estrategia de la obra se sostiene en la interrelación aparentemente intrínseca entre el humor y lo siniestro propia de la experiencia humana, en la que la risa se convierte en una forma de catarsis ante lo desconcertante y lo inquietante. A través de una cuidadosa dirección teatral, la



obra busca explorar la combinación de elementos perturbadores y cómicos con el propósito de construir en el sentido de la obra la representación de la empatía y cómo esta, llevada al contexto social actual, interpela a la realidad y la satiriza.

Para conseguir esto, se explorará la poética de Cristián Plana y cómo la misma se manifiesta en la obra *Homo empathicus*, centrándose en la interrelación entre el humor y lo perturbador. Se examinará cómo Plana utiliza elementos teatrales como el lenguaje y la interpretación actoral para crear un mundo donde la risa y el horror coexisten de manera natural. Asimismo, se analizará la recepción de la obra por parte del público y cómo esta interacción entre lo cómico y lo siniestro genera una ambivalencia emocional, al experimentar dos emociones opuestas al mismo tiempo.

## **MARCO TEÓRICO**

En esta etapa de la investigación se presentarán las ideas que sustentarán de forma teórica las afirmaciones que realizaremos en el análisis que desarrollaremos más adelante. Esta investigación se basa en las ideas planteadas por Henri Bergson en su libro *La risa* y por Sigmund Freud en su texto "Lo siniestro". Estas ideas convergen en el comportamiento humano ante la ruptura de sus respectivas normalidades, acompañándose independientemente del orden en que se presenten, ya que la risa puede aparecer tras un evento siniestro tanto como una situación cómica puede evocar una sensación perturbadora. A continuación, se presentan ambas perspectivas, separadas por autor: Freud se enfoca en lo perturbador y Bergson en lo cómico.

### **Lo Siniestro en Sigmund Freud**

La consideración de *lo siniestro* (*Das Unheimliche*) de Sigmund Freud es fundamental para comprender, como señalamos antes, la sensación de inquietud que surge cuando algo familiar se vuelve extraño. En su ensayo, Freud examina este fenómeno desde varias perspectivas y propone que lo siniestro es una experiencia ligada a la reemergencia de elementos reprimidos del inconsciente (Freud, p.11.).

De acuerdo con su definición y origen lingüístico, Freud define lo siniestro como algo que es familiar y conocido, pero que ha sido reprimido y vuelve a surgir, produciendo una sensación de inquietud y extrañeza. La palabra alemana *unheimlich*, que se traduce como siniestro, se contrapone a *heimlich* (familiar, hogareño), aunque también puede significar algo oculto o secreto



(2003, p.3). “no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante” (p.1). De esta manera, lo siniestro es lo familiar que ha sido ocultado, saliendo a la luz y provocando una sensación de incongruencia, desafiando las fronteras entre lo conocido y lo desconocido.

Freud advierte que la literatura es utilizada como un campo fértil para ilustrar lo siniestro (p.3), ejemplos de esto son los cuentos de E.T.A. Hoffmann, en particular *El hombre de arena* (p.5). Estos relatos presentan personajes y eventos que generan inquietud al mezclar lo cotidiano con lo extraño, demostrando cómo lo siniestro puede surgir de la transformación de lo familiar en algo perturbador. Rescatamos entonces dentro del texto de Freud un listado de ejemplos de elementos que evocan la sensación de lo siniestro o lo ominoso y que además se presentan pertinentes para la discusión:

### 1. El Doble

Una de las manifestaciones más notables de lo siniestro es el concepto del doble o doppelgänger. Según Freud, el doble inicialmente sirve como una forma de autoprotección narcisista, pero se vuelve siniestro cuando la distinción entre el yo y el otro se desdibuja (p. 9). Esta figura del doble, que refleja y a la vez distorsiona la identidad del sujeto, subraya la fragilidad de la percepción del yo (en este caso, el uso del concepto “yo” es en oposición al “otro” y no como parte de las ideas desarrolladas por Freud sobre el yo, el ello y el superyó).

### 2. Animación de lo Inanimado

Otra fuente de lo siniestro es la animación de lo inanimado, como muñecas o autómatas que parecen cobrar vida. Este fenómeno está relacionado con el temor a la pérdida de la distinción entre lo vivo y lo muerto, evocando una sensación de inquietud profunda (p. 5). La idea de que algo inerte pueda exhibir características de vida perturba nuestra comprensión de la realidad y la naturaleza de las cosas. Esta sensación de lo ominoso surge porque estos objetos se comportan de una manera que se ajustan a nuestras expectativas racionales, evocando miedos profundos y primitivos.

### 3. Repetición involuntaria



La repetición involuntaria de eventos o situaciones también puede generar una sensación de lo siniestro. Freud advierte que la repetición sugiere la presencia de fuerzas desconocidas o un destino ineludible, intensificando la experiencia de lo siniestro al implicar un control externo sobre la voluntad del sujeto (p. 12).

#### 4. Relación con el Inconsciente

Lo siniestro está intrínsecamente ligado a los deseos reprimidos y los complejos infantiles. Con esto, Freud postula que lo siniestro emerge cuando algo en el presente revive estos elementos reprimidos del pasado, mostrando cómo lo inconsciente influye en la percepción de lo extraño y perturbador (p. 14).

#### 5. Realidad vs. Fantasía

Freud destaca que lo siniestro puede manifestarse tanto en la realidad como en la fantasía, y es la poca claridad de no saber en cuál de los dos campos se está lo que logra ser perturbador (p. 18). En la literatura, los autores manipulan la percepción de lo siniestro al jugar con las expectativas del lector sobre lo que es real y lo que no, creando una atmósfera de ambigüedad y duda.

#### 6. Lo reprimido que retorna

Freud postula que lo ominoso frecuentemente surge cuando algo reprimido en el inconsciente vuelve a la conciencia (p. 10). Estos elementos reprimidos, que pueden ser deseos prohibidos, miedos o recuerdos, retornan de manera distorsionada y perturbadora. La reaparición de lo reprimido desafía la aparente estabilidad de la persona y desestabiliza la percepción del individuo sobre sí mismo y su mundo. Este retorno provoca una sensación de inquietud porque revela las fallas en los mecanismos de defensa del inconsciente.(p. 10).

#### 7. Lugares extrañados



Un lugar que solía ser seguro y familiar, pero que se siente extraño o amenazante, puede generar lo ominoso. Esto se aplica a casas encantadas o ambientes que cambian de manera inesperada, pero apela especialmente a lugares que conocemos que, con una pequeña alteración a su historia, espacialidad o comunidad, provocan extrañeza (p.11). Freud señala que cuando un lugar que debería ser seguro y familiar se percibe como extraño o amenazante, se produce una sensación de lo ominoso. (p.11) Esto puede ser el resultado de experiencias traumáticas asociadas con el lugar o cambios sutiles que crean una disonancia cognitiva. La transformación de un hogar en un espacio de inquietud refleja el desplazamiento de miedos internos hacia el entorno físico. (p.11)

#### 8. La presencia de la muerte y lo macabro

No saber qué sucede después de la muerte o incluso el saber qué es lo que sucede en el plano terrenal luego de esta, es suficiente para provocar escalofríos (p.11). Freud argumenta que estos temas confrontan al individuo con su mortalidad y la inevitabilidad de la muerte. La presencia de la muerte es perturbadora porque descompone las fronteras entre la vida y la no vida, lo que causa una profunda ansiedad existencial (p.11). Los elementos macabros evocan un rechazo visceral y un miedo primordial, ya que recuerdan la fragilidad de la existencia humana. Por esto, temas relacionados con la muerte, los cadáveres, y lo macabro suelen provocar una sensación de inquietud y miedo (p.11).

#### 9. El cuerpo y sus límites

Transformaciones corporales, deformidades, y la violación de los límites corporales también pueden evocar lo ominoso. Esto incluye partes del cuerpo separadas del todo, como manos cortadas que parecen moverse por sí solas o incluso corporalidades completas en un estado extático que no permite definir una estabilidad ni reconocimiento personal suficiente para encontrar la calma (p.11). Estas imágenes desafían la integridad y el control sobre el propio cuerpo, evocando miedos de descomposición y pérdida de identidad corporal. Las deformidades y alteraciones corporales también recuerdan la vulnerabilidad física y la proximidad de la muerte (p.11).



A través del análisis de estos temas, se puede apreciar cómo Freud desentraña las complejidades de lo siniestro, revelando cómo las profundidades del inconsciente y las estructuras de la realidad pueden combinarse para generar una experiencia profundamente inquietante.

### **La naturaleza de lo cómico en Bergson:**

Henri Bergson, filósofo francés de finales del siglo XIX y principios del XX, es conocido por sus contribuciones a la teoría del tiempo y la percepción. *La risa* es una de sus obras más accesibles y aplica su pensamiento filosófico al fenómeno del humor. En este libro, Bergson define la risa como una respuesta social al comportamiento que se percibe como rígido y mecánico. Según Bergson, cuando alguien actúa de manera inadecuada o excesivamente automatizada, la risa surge como un correctivo social, incentivando a la persona a comportarse de manera más flexible y adaptativa.

Bergson argumenta que el humor tiene una función social vital: corregir la rigidez y el automatismo en el comportamiento humano (1985, p. 19). Ejemplos clásicos de humor, como la comedia de slapstick o las parodias, ilustran cómo la risa puede ser provocada por comportamientos que parecen mecánicos o fuera de lugar (p. 24). La risa no solo se dirige al individuo que actúa de manera inapropiada, sino que también refuerza las normas y expectativas sociales al señalar lo que no es aceptable (p. 28). Este proceso ayuda a mantener el orden social y a fomentar la conformidad con las normas establecidas. Al ridiculizar comportamientos rígidos y automáticos, la risa promueve una mayor flexibilidad y adaptabilidad entre los miembros de la sociedad (p. 32). Además, la risa puede ser vista como una herramienta de poder, ya que quienes controlan el humor pueden influir en las normas sociales y en qué comportamientos se consideran aceptables o ridículos (p. 35).

Sostiene que lo cómico es una percepción intelectual más que emocional, ya que la risa requiere desapego y ausencia de emoción. Distingue entre lo cómico de carácter y lo cómico de situación. Lo cómico de carácter se refiere a los rasgos permanentes y rígidos de una persona que generan risa (p. 45). Lo cómico de situación se refiere a situaciones o acontecimientos que resultan cómicos debido a su naturaleza incongruente o inesperada (1985, p. 50). La risa, al ridiculizar la rigidez, actúa como una forma de sanción social para corregir comportamientos



desviados o inapropiados, ayudando así a mantener la cohesión social y promoviendo la conformidad con las normas sociales.

Identifica que lo cómico surge cuando lo mecánico se infiltra en lo humano. Según él, en el fondo de toda comicidad hay una especie de automatismo. Lo cómico es una mezcla de vida y rigidez, donde lo vivo se ve dominado por un automatismo que reduce la vitalidad del comportamiento humano (p. 60). Bergson distingue el evocador del fenómeno de lo cómico en una mecanicidad manifestada de las siguientes maneras:

### 1. Rigidez en el comportamiento:

Bergson sugiere que la rigidez en el comportamiento humano es una fuente de comicidad. Esta rigidez se manifiesta cuando una persona actúa de manera predecible y sin adaptarse a las circunstancias cambiantes. Según Bergson, la vida real está llena de imprevistos y situaciones inesperadas que requieren flexibilidad y adaptabilidad (p.41). Cuando alguien se comporta de manera rígida y automática, sin responder de forma creativa a lo que sucede a su alrededor, esto se percibe como cómico (p.41), lo cual se ejemplifica como gestos repetitivos o tics que pueden ser vistos como comportamientos automáticos que sugieren una falta de espontaneidad y adaptabilidad. Estos comportamientos revelan una especie de "mecanicidad" en la acción humana, donde la persona parece estar siguiendo un guión o actuando como una máquina, en lugar de ser un ser humano consciente y creativo (p.41).

En resumen, la rigidez en el comportamiento humano, que se manifiesta en acciones repetitivas y automáticas, puede ser una fuente de comicidad porque va en contra de la naturaleza impredecible y cambiante de la vida real, y sugiere una falta de espontaneidad y adaptabilidad en la persona que realiza estas acciones.

### 2. La persona convertida en máquina

Una situación se vuelve cómica cuando alguien actúa de manera robótica o antinatural, contrastando con nuestra expectativa de vitalidad y espontaneidad humanas. Por ejemplo, un personaje que sigue reglas de manera exagerada sin pensar en las consecuencias (p.46).

### 3. La incongruencia entre lo que esperamos y lo que realmente sucede,



Bergson argumenta que esta es otra fuente de comicidad, especialmente cuando la realidad se desvía significativamente de nuestras expectativas (p. 48). Esta discrepancia crea una especie de "deformación" de lo normal, lo cual puede resultar cómico, esta incongruencia entre la expectativa y la realidad nos hace conscientes de la arbitrariedad y la relatividad de nuestras normas sociales y culturales (p. 48). Nos muestra lo absurdo que puede ser tratar de mantener ciertas apariencias o comportamientos en situaciones que claramente no lo justifican, lo que nos lleva a reírnos de la rigidez y la artificialidad de nuestras convenciones sociales. (p. 48).

#### 4. La automatización del alma

Se refiere a cuando las emociones y reacciones humanas se vuelven predecibles y automáticas. Esto es cómico porque va en contra de nuestra expectativa de que las personas sean seres vivos y dinámicos, capaces de adaptarse a diferentes situaciones y esto es reemplazado con personas que siempre responden de la misma manera sin importar el contexto (p.52), por ejemplo, imagina a alguien que siempre responde de la misma manera sin importar el contexto. Esta persona parece estar siguiendo un guión preestablecido en lugar de responder de manera auténtica y consciente a lo que está sucediendo a su alrededor. (p.52). Esta falta de espontaneidad y adaptabilidad en la expresión emocional puede resultar cómica porque revela una especie de "mecanicidad" en la manera en que la persona interactúa con el mundo.(p.52). Se expone que la automatización del alma nos hace conscientes de la falta de autenticidad en nuestras interacciones humanas. Nos muestra cómo a veces actuamos de manera automática, sin realmente sentir o pensar en lo que estamos haciendo. Esta falta de vida genuina y espontaneidad se convierte en objeto de risa porque nos hace cuestionar la autenticidad de nuestras propias emociones y reacciones (p.52).

En el cine, personajes como Mr. Bean o Charles Chaplin muestran mecanicidad y espontaneidad en sus acciones, creando situaciones cómicas a través de acciones repetitivas y automatizadas. En la vida cotidiana, ver a alguien tropezar y caer de manera inusual puede ser cómico porque introduce lo inesperado y a su vez mecánico si es que su reacción rompe con el margen de lo común y se levanta instantáneamente intentando volver a una situación normalmente fluida.



Además de estos puntos, es relevante entender cómo Bergson aplica estas ideas en el contexto teatral. Por ejemplo, menciona que la repetición de palabras o acciones en el teatro puede ser particularmente cómica, ya que simboliza un juego mecánico de ideas y emociones (p. 28-32), pero a su vez menciona la importancia del sentido final de la repetición en esta frase, “Pero el arte del narrador y autor de vodevil no consiste simplemente en componer la frase. Lo difícil es comunicarle su fuerza sugestiva, es decir, hacerla verosímil” (p. 29)

Haciendo mención a esta ruptura en la fluidez de por ejemplo una conversación en la que para que se produzca lo cómico, la frase rupturista debiese tener un mínimo de sentido en relación con la conversación inicial. Para aplicar la teoría de lo cómico de Henri Bergson al teatro, podemos observar cómo sus conceptos se manifiestan en la práctica teatral a través de ejemplos específicos. Bergson identifica lo cómico cuando lo mecánico se infiltra en lo humano, y esto se puede apreciar claramente en las siguientes situaciones teatrales:

Pasemos ahora al teatro. Debemos empezar por el guiñol. Cuando el comisario se aventura a presentarse en escena recibe al punto, como es natural, un garrotazo que le tumba en el suelo. No bien ha logrado incorporarse, vuelve a caer de un nuevo porrazo. Vuelve a levantarse y vuelve a caer. Nueva reincidencia y nuevo castigo. Al compás uniforme de un resorte que se estira y se afloja, cae y se levanta el muñequillo ante la creciente hilaridad de los espectadores. (p.31) Imaginemos ahora un resorte moral, una idea que se expresa, y después permanece un instante como aplastada, y torna a expresarse de nuevo; una oleada de verbosidad que se lanza y se estrella contra un dique y en seguida vuelve a rehacerse con doble ímpetu. Lo mismo que en el anterior ejemplo, tendremos en éste la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate. (p.31).

Este ejemplo es clásico en el humor físico. Bergson argumenta que la risa surge aquí debido a la mecanicidad inesperada en el comportamiento humano. La caída y el golpe repentino representan una interrupción en la fluidez normal del movimiento, revelando un elemento de automatismo en la acción humana. Esta disrupción de la fluidez, que es esencialmente mecánica, resulta cómica porque expone una rigidez o torpeza en lo que normalmente sería una acción controlada y deliberada (p. 20-22).

Bergson mediante avanza en su análisis y su teoría del fenómeno de la risa se pregunta: “¿De dónde procede qué resulta tan cómica la repetición de una palabra en el teatro?” (p.32) a lo cual expresa que lo cómico es resultado de que la repetición de una palabra en el teatro puede ser cómica porque refleja la mecanicidad inesperada en el comportamiento humano, un concepto



central en su teoría de la risa. Esta repetición representa una interrupción en la fluidez normal del lenguaje, revelando un elemento de automatismo en la acción humana. La disrupción de la fluidez, que es esencialmente mecánica, resulta cómica porque expone una rigidez o torpeza en lo que normalmente sería una acción controlada y deliberada. Cuando alguien repite una palabra de manera automática en el teatro, parece estar actuando más como una máquina que actúa como un ser humano consciente, lo cual resalta la falta de flexibilidad y adaptabilidad en la persona, características que Bergson asocia con lo cómico. (p. 25-27). Así más adelante avanzando en El texto logra concluir, “Nos hace reír porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico”. (p.32)

### **Bergson y Freud:**

La vinculación de estos autores se visualizará en el estudio de la causa y consecuencia, ya que tanto lo cómico, como lo siniestro, son resultados de impulsos externos que se ven modificados o alterados por la reacción de la psiquis humana.

Según Bergson, la risa implica una distancia emocional y una actitud desapasionada frente a la rigidez y mecanización del comportamiento humano, generando placer y alivio. En contraste, lo siniestro, según Freud, evoca inquietud, miedo o angustia al convertir lo familiar en extraño y amenazante, provocando una intensa perturbación emocional.

En relación con la mecanización y alienación, Bergson relaciona la risa con la observación de comportamientos humanos mecanizados, donde lo cómico surge al percibir algo que debería ser flexible y vivo como rígido y automático. En cambio, Freud indica que lo siniestro puede surgir de la animación de lo inanimado o de la deshumanización de lo humano, generando una sensación de perturbadora rigidez en lugar de comicidad.

En cuanto a la función social y corrección, Bergson afirma que la risa cumple una función correctiva al ridiculizar comportamientos inapropiados y fomentar la conformidad social. En contraste, lo siniestro no tiene una función correctiva explícita, sino que revela las profundas inquietudes y ansiedades humanas, muchas veces relacionadas con el inconsciente y los miedos reprimidos.

Finalmente, en cuanto a la incongruencia y familiaridad, Bergson destaca que la risa surge de la percepción de algo inusual o absurdo en el comportamiento humano. Por otro lado, lo



siniestro, según Freud, surge de la familiaridad que se vuelve extraña, donde lo conocido y seguro se transforma en algo inquietante y amenazador.

### **La poética de Cristián Plana**

Por último, antes de comenzar con el análisis, es importante destacar la estética particular manejada por el director de esta obra, Cristián Plana, quien se caracteriza por una visión particular del teatro y del mundo, así como por una serie de objetivos escénicos y filosofías que guían sus montajes. Plana es conocido por su enfoque en la exploración de temas profundos y universales, a menudo utilizando lo monstruoso, los espacios perturbadores y lo siniestro como una herramienta para abordar cuestiones existenciales y sociales complejas. Su estilo se distingue por su capacidad para implementar momentos de profunda reflexión y emotividad, creando así una experiencia teatral con múltiples capas de significado. En sus montajes logra inclusive re significar y desentrañar distintos tipos de textos en una puesta en escena deslumbrante y con una estética cuidada.

Uno de los objetivos escénicos de Plana es desafiar las convenciones teatrales tradicionales, buscando constantemente nuevas formas de contar historias y de interactuar con el público generando toda una experiencia para el espectador. Esto se refleja en su uso innovador de la puesta en escena, el diseño de producción y la actuación, que a menudo incorporan elementos de teatro físico y visual para crear un impacto emocional y sensorial en la audiencia.

La poética de Plana se centra en la exploración de la condición humana y en la búsqueda de significado en un mundo cada vez más complejo y fragmentado. Sus montajes suelen abordar temas como la identidad, la alienación, la soledad y la búsqueda de conexión y sentido en la vida. A través de sus obras, Plana invita al público a reflexionar sobre su propia existencia y a cuestionar las realidades que dan por sentado, ofreciendo así una visión provocativa del teatro

Finalmente es fundamental tener en consideración, debido al objeto de estudio de esta investigación, que Cristián Plana ha sido frecuentemente vinculado con lo siniestro y lo monstruoso en su enfoque estético, tanto en su puesta en escena como en sus temas recurrentes. En sus trabajos, se ha destacado por explorar los abismos psicológicos de sus personajes y las dinámicas oscuras que emergen en sus relaciones. Esto se refleja, por ejemplo, en obras como *No despiertes a los niños* (2015), donde se describe según Diana Torres en una nota para el sitio web de Fundación teatro a mil, cómo Plana explora lo "torcido en lo doméstico"



y la "familia descompuesta ", generando la sensación de que "algo monstruoso opera bajo el mantel de la normalidad." Este montaje crea un "acercamiento pesadillesco a la infancia," en un universo perturbador donde lo familiar se transforma en una realidad grotesca y terrorífica, revelando lo monstruoso dentro de la cotidianidad de la vida familiar (2017).

## **DESARROLLO**

### **El funcionamiento de lo siniestro en la obra**

En *Homo Empathicus*, el humor funciona como un dispositivo que, lejos de ofrecer alivio, sumerge al espectador en una ambigüedad emocional. Lo que en un primer momento podría percibirse como inocente o trivial, gradualmente revela capas de significado que conectan con temores profundos y el inconsciente colectivo, invitando a reflexionar sobre lo que consideramos normal y lo que se oculta tras la superficie de la risa.

Bajo esta perspectiva, la obra utiliza el humor no solo como herramienta dramática, sino como un medio para explorar la condición humana en su relación con lo desconocido y lo perturbador. Así, el espectador no solo ríe, sino que se enfrenta a la extrañeza de su propia risa, descubriendo en ella una reacción ante aquello que, aunque familiar, se ha vuelto profundamente inquietante. La risa, que en un principio surge por lo absurdo o lo mecánico, se convierte en un canal para revelar lo reprimido y cuestionar los límites de lo humano, exponiendo las tensiones entre lo racional e irracional, lo consciente e inconsciente. Cristián Plana utiliza la dirección teatral para explorar esta mezcla de lo cómico y lo perturbador, construyendo una representación de la empatía que se lleva al límite y se vuelve casi grotesca. En este sentido, la obra interpela y satiriza la realidad actual, exponiendo cómo la empatía, en lugar de ser un valor intrínsecamente positivo, puede convertirse en un acto mecánico, superficial y deshumanizado, que refleja las contradicciones y tensiones del contexto social contemporáneo.

Por tanto, *Homo Empathicus* invita a reflexionar sobre cómo aquello que consideramos risible puede ser también profundamente perturbador, demostrando que detrás de cada sonrisa resuena un eco más profundo y siniestro, que desafía nuestra percepción convencional de la normalidad.

En la obra *Homo Empathicus* de Rebekka Kricheldorf, lo siniestro se manifiesta a grandes rasgos en cómo se plantea la relación entre el comportamiento humano y la empatía extrema. La



sociedad retratada en la obra presenta una fachada de armonía, comprensión y cooperación absoluta, lo cual en un primer momento podría parecer deseable o positivo. Cuando se sumerge en mayor profundidad a medida que la acción dramática avanza, lo siniestro no surge meramente de un conflicto interno no resuelto, sino de la entrega pasiva a una realidad impuesta que borra toda disonancia emocional. Lo más perturbador, desde la perspectiva freudiana, es que los personajes no experimentan resistencia o angustia, sino que aceptan esta distorsión como si fuera lo normal, lo que genera una atmósfera inquietante. Al ceder completamente a estas ideas, se produce una alienación de lo que debería ser familiar y auténtico: la capacidad de sentir malestar, tristeza o fealdad.

El proceso en el que los personajes se rinden ante las ideas impuestas recuerda a lo que Freud describe como la irrupción de lo reprimido. Sin embargo, en este caso, lo siniestro se amplifica porque no hay un conflicto consciente con estas ideas; los personajes no reprimen su malestar, sino que lo niegan por completo, lo que convierte el escenario en una especie de pesadilla en la que el individuo se desconecta de su naturaleza humana. Un ejemplo claro de aquello se encuentra en el principio del segundo acto, en donde el personaje Chris se siente, en sus palabras, feo, y es enviado con el Dr. Osho, una especie de terapeuta llamado "enmienda problemas" en la obra. Chris da a conocer su malestar, a lo que Osho menciona con normalidad y totalmente convencido, que lo feo no es algo que exista como tal y que este tan solo sufre de un trastorno psicológico. Chris reacciona en negativa pensando que esto es malo, a lo que Osho nuevamente expresa un cuestionamiento ante lo mencionado, "lo malo no existe" (Kricheldorf, 2015, p. 25). Este momento refleja una forma de anulación emocional y de deshumanización, donde las experiencias subjetivas de Chris son negadas por un sistema que impone una percepción idealizada de la realidad. Al rechazar la posibilidad de que algo pueda ser feo o malo, la obra introduce un elemento perturbador al desconectar a los personajes de la autenticidad de sus emociones, llevándolos a una especie de distorsión de la realidad, que además esta no es recibida por los personajes como una represión, sino que es aceptada y vista como una solución exitosa.

La obra no solo se limita a mostrar una distorsión de la realidad, sino que utiliza esta distorsión como un medio para confrontar al espectador con una crítica al idealismo extremo de una sociedad que, en su búsqueda por erradicar lo "feo" o "malo", termina deshumanizando sus interacciones. Esta manipulación de la realidad no es un mero artificio estético, sino una estrategia consciente para desestabilizar al público. Al presentar personajes que aceptan



pasivamente esta distorsión como una solución exitosa, Kricheldorf crea una atmósfera perturbadora, lo que obliga a los espectadores a cuestionar la autenticidad de sus propios valores y emociones en un contexto social donde la empatía es reglamentada y no espontánea.

El propósito de estos procedimientos, entonces, radica en generar una experiencia reflexiva en los espectadores. Al confrontarlos con un mundo donde las emociones son deliberadamente fabricadas y manipuladas para alcanzar un ideal social, la obra suscita una sensación de incomodidad que invita a la autocrítica. Los espectadores se ven reflejados en esta utopía distorsionada, lo que puede llevarlos a cuestionar si sus propias acciones y emociones están determinadas por normas sociales que priorizan la conformidad y la armonía superficial sobre la autenticidad y la individualidad.

Por otro lado, al construir esta narrativa, *Homo empathicus* no solo pretende generar una experiencia, sino que también propone un sentido crítico sobre la naturaleza de la empatía y las implicaciones de una sociedad que busca institucionalizarla. La obra sugiere que, en el afán de crear un entorno libre de conflicto, se puede llegar a un punto donde la empatía se convierte en un mandato opresivo, anulando la autenticidad humana. De esta manera, la obra cumple con una doble función: no solo perturba emocionalmente al espectador, sino que también abre un espacio para la reflexión crítica sobre el idealismo social y sus posibles consecuencias. Así, los procedimientos de la obra no son meramente decorativos ni incidentales; son parte integral de una estrategia que busca, por un lado, provocar una reacción visceral en el público y, por otro, plantear una propuesta de sentido que cuestiona los límites entre lo auténtico y lo artificial en la experiencia emocional humana.

Lo perturbador en este contexto emerge de la falta de validación de los sentimientos humanos, lo cual es una forma de represión que Freud asociaría con lo siniestro. La negación de las emociones que Chris experimenta, sentirse feo, vulnerable, o incómodo, producen una situación inquietante, ya que lo que debería ser parte de la experiencia humana se convierte en algo que no tiene lugar en esa sociedad idealizada. Esta represión crea un ambiente en el que lo que es profundamente familiar (los sentimientos de malestar o inseguridad) se convierte en algo prohibido o inaceptable, lo que genera un sentimiento de extrañeza.

El propósito de construir este sentimiento de extrañeza en *Homo empathicus* radica en su capacidad para generar una experiencia ambigua que combina lo cómico con lo perturbador, ofreciendo así una crítica aguda a la forma en que la empatía se presenta y se vive en la sociedad contemporánea. La obra utiliza la negación de las emociones humanas más vulnerables, como



el malestar, la inseguridad y la incomodidad, no solo para perturbar, sino también para hacer que los espectadores se enfrenten a una realidad social que privilegia la positividad superficial y la armonía artificial.

En este sentido, el sentimiento de extrañeza actúa como un recurso que despierta en el público una mezcla de risa y desconcierto. Al confrontar a los espectadores con personajes que han sido despojados de la autenticidad emocional y que, en cambio, abrazan un ideal de perfección emocional que rechaza todo lo que es "feo" o "negativo", la obra genera un efecto de *unheimlich* (lo siniestro) que, según Freud, surge cuando algo familiar se vuelve extrañamente inquietante. Aquí, lo que debería ser profundamente humano (la vulnerabilidad, el dolor, el sentirse incómodo), se convierte en algo prohibido, generando un malestar que, paradójicamente, el público canaliza a través de la risa.

La risa, en este contexto, no es solo una reacción ante lo absurdo, sino que cumple una función catártica. Los espectadores se ven forzados a confrontar una versión satírica y exagerada de la sociedad actual, donde la empatía se ha institucionalizado hasta el punto de volverse opresiva. La tensión entre lo cómico y lo inquietante en la obra sugiere que la risa es una forma de resistencia ante la imposición de normas emocionales que anulan la autenticidad. A través de este enfoque, *Homo empathicus* no solo entretiene, sino que también interpela a la audiencia, invitándole a reflexionar sobre cómo, en la búsqueda de una sociedad ideal, se pueden terminar reprimiendo aspectos esenciales de la experiencia humana.

El efecto que Kricheldorf busca al crear este ambiente de extrañeza es, entonces, doble. Por un lado, pretende desorientar al espectador para que, en medio de la incomodidad, se sienta tentado a reír ante la absurda perfección emocional de los personajes. Por otro, esta estrategia permite una crítica más profunda: al yuxtaponer lo siniestro con el humor, la obra cuestiona la autenticidad de la empatía moderna y plantea que una sociedad obsesionada con la positividad y la corrección emocional puede, en última instancia, deshumanizar y alienar a sus individuos.

Así, la obra de Kricheldorf construye una sátira en la que el espectador es llevado a un espacio donde la risa y la inquietud coexisten, forzándolo a reflexionar sobre las implicaciones de una empatía que ha sido distorsionada hasta volverse un mandato social. La estrategia de combinar lo cómico con lo perturbador se convierte en un medio para desnudar las tensiones y contradicciones de la vida contemporánea, transformando la risa en una herramienta de cuestionamiento y resistencia ante la conformidad emocional.



Pero lo siniestro no queda solamente en la anulación del sentir de Chris, si no también se ve reflejado en cómo después de la terapia este queda totalmente sometido ante las palabras del doctor Osho, convenciéndose de que lo que él siente es algo que no debería existir ya que altera la realidad en la cual se formula este mundo. Este estado de completa sumisión a una realidad distorsionada, refleja una forma de lo siniestro que radica en la pérdida de la autonomía emocional y en la deshumanización de los personajes, que dejan de ser seres humanos completos y se convierten en meros vehículos de un ideal impuesto. La idea de que los personajes no solo se niegan a sentir, sino que lo hacen con absoluta convicción, crea una ruptura con lo que normalmente se consideraría humano, dando lugar a una atmósfera profundamente perturbadora y siniestra según la teoría freudiana.

La intervención del Dr. Osho deshumaniza a los personajes al imponer un discurso que invalida las emociones negativas en nombre de una supuesta armonía. El Dr. Osho menciona que lo feo no existe y que lo malo tampoco (p. 25), no sólo está negando su experiencia de malestar, sino que también está cediendo su autonomía emocional a un discurso externo. La fuerza perturbadora aquí radica en que Chris, y los otros personajes, no sienten angustia o resistencia frente a esta distorsión de la realidad, sino que aceptan plenamente este régimen emocional. Esto no solo deshumaniza a los personajes, sino que los obliga a internalizar una distorsión, en la que sus experiencias reales dejan de tener validez. Este tipo de dinámica despoja a los personajes de la capacidad de sentir de manera plena, en beneficio de un ideal abstracto de perfección emocional. La falta de un espacio para lo negativo o lo incómodo es precisamente lo que genera una atmósfera de lo siniestro, ya que lo que debería ser parte natural de la experiencia humana (como la tristeza o el sentimiento de fealdad) es rechazado.

En términos de la estrategia de sentido de *Homo empathicus*, la construcción de lo siniestro se despliega como un mecanismo esencial para interpelar al espectador, generando una experiencia que va más allá del mero entretenimiento. La obra utiliza el horror no sólo como un recurso estético, sino como una herramienta crítica que expone las tensiones y contradicciones inherentes a una sociedad obsesionada con la empatía superficial. Este horror se manifiesta a través de la negación sistemática de las emociones negativas, convirtiendo lo que debería ser una expresión humana natural en algo prohibido o inaceptable.

El funcionamiento del horror en la obra opera mediante la creación de un ambiente en el que los personajes, como Chris, son despojados de su autonomía emocional. La intervención del Dr. Osho, quien invalida cualquier sentimiento de fealdad o malestar en nombre de una supuesta



armonía, refleja un tipo de represión que no es percibida como tal por los personajes. En lugar de resistirse, estos personajes interiorizan y aceptan esta distorsión de la realidad, lo que genera un sentimiento de lo siniestro. En *Homo empathicus*, este fenómeno emerge cuando los personajes son obligados a rechazar aspectos fundamentales de su humanidad.

El propósito de esta construcción de horror es doble. Primero, busca generar una reacción visceral en el público, obligándolo a confrontar su propia relación con las normas sociales que dictan cómo deben sentirse y comportarse. Al presentar una sociedad donde la empatía se ha convertido en un mandato opresivo, la obra fuerza al espectador a reflexionar sobre cómo las expectativas de armonía emocional pueden llevar a la supresión de la autenticidad. Este sentimiento de extrañeza no sólo desestabiliza al público, sino que también lo invita a cuestionar hasta qué punto sus propias emociones han sido moldeadas o reprimidas por las normas sociales contemporáneas.

Este fenómeno recuerda al “lavado de cerebro” en las sectas (ya que es imposible no asociar al personaje del doctor Osho con el líder espiritual indio de mismo nombre), donde los individuos, tras estar expuestos repetidamente a discursos que invalidan su percepción del mundo, terminan internalizándolos como propios. En *Homo Empathicus*, esta sumisión es inquietante porque los personajes pierden su capacidad de reflexión crítica y abrazan una versión idealizada y distorsionada de la realidad, anulando cualquier malestar. Lo perturbador no es solo la imposición de estas ideas, sino la facilidad con que los personajes se entregan a ellas, sugiriendo una profunda deshumanización, ya que no solo niegan sus emociones, sino también su capacidad de sentir fuera del marco impuesto.

En términos freudianos, este rechazo de lo feo o malo es una especie de represión colectiva en conjunto con la aceptación pasiva, llevan a un estado emocionalmente anestesiado, en el cual los personajes están desconectados de su humanidad. Lo que en un principio puede parecer una solución a la angustia, se revela como un proceso mucho más perturbador: La total rendición de la autonomía emocional y moral ante un discurso dominante, lo cual es lo que genera una sensación de extrañeza y desasosiego en el público. La imposibilidad de expresar o incluso reconocer el malestar crea una tensión psicológica que convierte lo familiar (las emociones) en algo perturbador por su negación.

Lo siniestro en *Homo Empathicus* se manifiesta en la tensión entre esta aparente perfección y las pulsiones humanas más profundas, que no pueden ser completamente controladas. La apariencia de una sociedad empática y armónica se vuelve perturbadora cuando



el público se da cuenta de que esta empatía extrema ha eliminado la autenticidad emocional, volviendo lo familiar (la empatía) en algo extraño y deshumanizante.

A la vez en relación al horror antes planteado la obra lo utiliza como una crítica satírica a la hipocresía de un sistema que promueve la empatía solo en la medida en que esta sea funcional para el orden social. La risa, en este contexto, se convierte en una forma de catarsis ante la incomodidad que genera la represión emocional. La combinación de elementos cómicos y perturbadores en *Homo empathicus* expone la ironía de una sociedad que, bajo la apariencia de empatía y bondad, en realidad ejerce un control riguroso sobre las emociones de sus miembros. Esta sátira se intensifica a medida que la obra revela que, en su afán por erradicar lo "feo" y lo "malo", la sociedad representada termina alienando a sus personajes, privándolos de la capacidad de sentir de manera auténtica.

En última instancia, la estrategia de la obra al utilizar lo siniestro radica en desestabilizar la percepción del espectador, generando una experiencia de horror que cuestiona la autenticidad de las emociones y los valores sociales. Al presentar una aparente distorsionada donde las emociones negativas son sistemáticamente eliminadas, *Homo empathicus* plantea una reflexión crítica sobre los peligros de una empatía institucionalizada que, en lugar de humanizar, deshumaniza. Así, el horror no solo sirve para perturbar, sino también para abrir un espacio de cuestionamiento sobre el sentido mismo de la empatía en la vida contemporánea, revelando cómo un ideal que debería conectar a las personas puede, en su extremo, convertirse en una forma de control que anula la diversidad emocional y la libertad individual.

### **El humor en lo siniestro**

El humor funciona como una herramienta para resaltar lo siniestro, al provocar una risa incómoda que refleja esta disonancia entre lo que parece ser normal y lo que, en el fondo, revela la imposibilidad de alcanzar una verdadera humanidad bajo esa empatía extrema. Este suceso de incomodidad en el espectador, detona en una risa según lo analizado por Bergson, como resultado de un proceso en el cual estos se enfrentan a visualizar una situación que les resulta familiar pero en un momento se tuerce hacia un punto inquietante pero cómico, la risa surge como una expresión automática del cuerpo el cual no sabe cómo reaccionar ante lo sucedido. Cristián Plana consciente de esta respuesta natural del ser humano ante lo absurdo de las situaciones,



las aprovecha para construir la atmósfera del mundo de *Homo empathicus*, en donde lo cómico surge por medio de los comportamientos rígidos y automáticos de los personajes.

En la obra, lo siniestro se manifiesta en el cuerpo social, personaje que resulta de la unión de todos los personajes de la obra e interacciones entre los mismos que, bajo un sistema de empatía extrema, exhiben comportamientos rígidos, casi robóticos. Lo que debería ser un ideal de convivencia armoniosa y empática se tuerce en una parodia de la humanidad. Los personajes actúan como autómatas que simulan emociones, pero de una manera tan mecánica que resulta inquietante, con el propósito de generar una hipótesis a cómo evolucionaría la raza humana, a través de un proceso de empatización focalizada que terminaría reprimiéndonos a tal punto de no poder generar personalidades propias, unificando e imponiendo las respectivas opciones morales o éticas.

Este contraste genera una risa incómoda en el espectador, un fenómeno que Bergson describe como una reacción ante la mecanización del ser humano. Los personajes siguen las reglas sociales de empatía a tal punto que se deshumanizan, y en lugar de despertar compasión o identificación, provocan una especie de rechazo cómico. Las situaciones son familiares (interacciones humanas, expresiones de emociones) pero al distorsionarse hacia lo grotesco, revelan el siniestro trasfondo de un ideal que no puede alcanzarse plenamente. Un ejemplo claro se da en las escenas donde el cuerpo social se organiza para actuar de manera empática frente a la aparición de dos personas desconocidas para ellos, Adán y Eva. En esta etapa de la obra, todos los personajes que integran la sociedad empática se agrupan en respuesta a la aparición de estos seres desconocidos, formando una monstruosa amalgama de un cuerpo que se mueve y habla al unísono. Esta situación perturba a Eva, quien inicialmente se muestra temerosa ante esta figura y, rápidamente, decide huir del lugar. Por su parte, Adán llega con el único propósito de encontrar a Eva y, al interactuar con el cuerpo social, sorprende a sus miembros, quienes se sienten asombrados y, a la vez, intimidados por este ser humano. Esto crea una atmósfera inquietante, marcada por la dualidad entre la peligrosidad de Adán y la naturaleza monstruosa del cuerpo social.

En este contexto, surge el humor a medida que se produce el choque entre estos dos mundos: el de la sociedad empática y el de los salvajes al que pertenecen Adán y Eva. A través de la acción dramática, estos personajes alternan entre narrar y representar sus vidas trágicas y violentas, mientras el profesor Mohringer relata al cuerpo social la forma de vida que llevaban. Esta narración resulta cómica para el espectador, ya que la sociedad de los salvajes refleja



aspectos de la realidad actual, que el cuerpo social recibe con repulsión y desconcierto, volviendo extraña para el espectador la similitud de su mundo con el mundo de los salvajes.

Los integrantes de la sociedad empática siguen un protocolo tan rígido que convierte lo humano en inhumano. Las expresiones exageradas de empatía y las reacciones predeterminadas generan un ambiente absurdo y cómico, pero a la vez inquietante, pues revelan el vacío emocional de los personajes. En este marco, la risa se convierte en una respuesta a la tensión interna del espectador, quien no encuentra otra forma de lidiar con la incomodidad de la escena que a través del humor.

Así, el humor se convierte en un vehículo crucial para explorar la siniestra realidad de *Homo Empathicus*, donde la risa incómoda del espectador refleja la desconexión entre la apariencia de humanidad y la fría mecanización de los personajes. Este contraste se manifiesta de manera palpable en la interacción con Adán y Eva, que introduce un elemento externo que desafía la rigidez del cuerpo social. Mientras los salvajes narran sus vidas trágicas, el cuerpo social, adherido a sus protocolos de empatía, se enfrenta a un espejo distorsionado de su propia existencia. La repulsión y el desconcierto que siente este colectivo ante la crudeza de la vida de Adán y Eva provocan un desasosiego que, en lugar de suscitar compasión, se traduce en una risa nerviosa. Este mecanismo, tal como lo señala Freud, resalta cómo lo siniestro puede surgir de lo familiar; lo que debería ser una conexión genuina se convierte en una parodia grotesca de la empatía. En este sentido, la obra no solo entretiene, sino que obliga a una reflexión sobre los peligros de una humanidad deshumanizada, donde el humor se transforma en una herramienta crítica para evidenciar la disonancia entre la verdadera empatía y la simulación mecánica de emociones.

### **El humor sin lo siniestro**

Ahora, haciendo un símil con la sociedad actual y ya habiendo explorado los matices grises de la obra, es necesario identificar el humor que nace desde la tranquilidad y no desde la incomodidad, el tipo de humor al que el espectador se encuentra acostumbrado y que se manifiesta ya no como un mecanismo de defensa, sino que, como una reacción natural y agradable ante un momento hilarante. Este tipo de humor es fácilmente identificable en las



secciones de humor escatológico representados con el personaje de Tony, el especialista en higiene. Este personaje, es el encargado de la limpieza de los inodoros en escena y a la vez gracias a direcciones creativas, es quien también se dedica a mantener limpios a todos los personajes que visitan dichos inodoros.

Aquí es donde nace la respuesta humorística, mostrando como naturalmente estos personajes aceptan el hecho de en primera instancia, ser acompañados al momento de hacer sus necesidades, para que luego mientras se entabla una conversación común entre ambos, Tony se dedique a asear e higienizar las distintas partes corporales involucradas en el proceso de digestión de cada personaje en la situación.

La respuesta de la risa es instantánea al identificar una actividad completamente normal y mundana, pero que a diferencia de la sociedad actual en donde defecar es algo privado y considerado asqueroso, en la sociedad representada en la obra, este es un acto meramente natural que no debiese por qué esconderse. Tal y como el sudor es una secreción corporal que se ve a simple vista, los distintos procesos de digestión deben ser tratados de igual manera.

Charlie es otro personaje en el cual se identifica este contraste con la realidad actual, siendo este una especie de nutricionista encargado de la alimentación de esta sociedad. Charlie pasea por el escenario buscando personajes que quieran alimentarse, cuando llega alguno y pide una colación específica (colaciones cuyos nombres también apelan al humor, siendo estas con nombres extensos y metafóricos que no necesariamente revelan el contenido de las mismas), Charlie generalmente los contradice y a través de distintos ejercicios en el área abdominal, luego de haber escuchado y analizado sus sistemas digestivos, les ofrece la mejor opción alimenticia que podrían tener en ese momento específico, ya sea para aliviar un estreñimiento o para complementar nutritivamente su semana, mientras dicho nutricionista entona canciones que explican los beneficios que estas comidas les traerán.

El humor en este caso nace por una parte escatológicamente jugando nuevamente con las reacciones naturales de la digestión, como las flatulencias. Por otro lado al ver como esta sociedad se ve acogida en un sistema que podría llamarse infantil, viéndose influenciados por canciones que hablan sobre verduras y sus beneficios, tal y como hoy en día se influencia a las edades tempranas de la misma forma, pero que viendo cómo esto funciona en personajes adultos sin causar ningún tipo de cuestionamiento, provoca una risa en el público que nace desde lo absurdo de la situación.



Sin embargo, al momento en que el espectador ve este tipo de escenas en un plano general, teniendo en cuenta todo el contexto de la obra y estando posicionadas entre escenas siniestras, denotan una totalidad en que todas estas apelan a la construcción del mundo siniestro que se quiere representar.

Estas escenas no solo brindan alivio cómico, sino que, en su contexto, contribuyen a una atmósfera siniestra que resuena con las teorías de Bergson y Freud. La risa que se genera al observar estas situaciones absurdas y mundanas, lejos de ser un mero escape, revela una profunda disonancia entre lo natural y lo normativo. Según Bergson, este humor nace de la observación de comportamientos mecanizados y rígidos en la sociedad, donde el cuerpo y sus funciones se convierten en objetos de risa. Sin embargo, en la obra, esta risa se vuelve inquietante, ya que se encuentra intercalada con momentos de deshumanización y perturbación que Freud describe al explorar lo siniestro. La normalización de actos considerados tabú, como la defecación, y la representación de adultos influenciados por un discurso infantil sobre la alimentación, exponen la alienación y la mecanización de la vida cotidiana, subrayando la fragilidad de la línea entre lo cómico y lo perturbador.

### **El humor y lo siniestro en virtud del sentido de *Homo empathicus***

Naturalmente el montaje de la obra de Kricheldorf, amerita la creación de un mundo particular y peculiar, asienta la sociedad de *Homo Empathicus* bajo aspectos familiares de la sociedad actual del mundo real, con situaciones, problemas y relaciones cotidianas, pero, dentro de la acción dramática son abordadas con la particularidad empática de los personajes, además de mover los límites del contacto físico entre personas volviéndose menos pudoroso. La interrelación entre lo perturbador de Freud y las ideas de Bergson en *La risa* contribuye de manera significativa a la construcción de sentido en *Homo Empathicus* de Rebekka Kricheldorf, en un contexto potenciado por la dirección de Cristián Plana. Freud define lo perturbador como aquello que provoca inquietud, manifestándose en la obra a través de las interacciones empáticas y el contacto físico entre los personajes, la autora señala en una indicación del texto que:

En el mundo descrito en esta pieza, es normal celebrar una corporalidad tierna, sin intención sexual. Mientras conversan, las personas se tocan, se acarician y se manosean con más frecuencia de lo acostumbrado. La decisión de quién toca a quién



dónde, cuándo y cómo, la toman los actores y el director o directora. Todos los personajes llevan una vestimenta uniforme, llamada uni, que puede parecer como una mezcla de pijama y chilaba. Los peinados no son totalmente normados, pero sí uniformes. (p.4)

Estos actos, que deberían resultar familiares, adquieren una dimensión inquietante, creando una atmósfera de incomodidad para el espectador. Por otro lado, Bergson como ya se ha mencionado con anterioridad en esta investigación que su texto en *La risa* analiza cómo el humor surge de lo mecánico y repetitivo en la conducta humana. En *Homo Empathicus*, la sátira de Kricheldorf expone la superficialidad de la empatía y convierte las respuestas de los personajes en conductas mecánicas y exageradas, lo que provoca una risa que, lejos de ser liberadora, intensifica la sensación de alienación y desconexión. La dirección de Cristián Plana juega un papel crucial en esta dinámica. Con su estética cuidada y su enfoque en lo monstruoso, Plana transforma lo cotidiano en experiencias perturbadoras. Su capacidad para crear un entorno escénico que desafía las convenciones teatrales permite que el espectador se sumerge en una atmósfera cargada de tensión, donde las interacciones entre los personajes se vuelven un reflejo de la complejidad de la condición humana.

Al combinar lo perturbador freudiano y el análisis de Bergson sobre la risa, Plana acentúa la crítica social de Kricheldorf. La risa surge como un mecanismo que expone la insinceridad de las relaciones humanas, invitando al público a reflexionar sobre sus propias experiencias de conexión y desconexión. En este sentido, la obra se convierte en un espejo de la sociedad contemporánea, donde la empatía se ve distorsionada por comportamientos mecánicos.

En síntesis, la interrelación entre lo perturbador y la risa, junto con la dirección de Plana, crean una experiencia teatral rica y compleja en *Homo Empathicus*. Esta obra no solo invita a una reflexión profunda sobre la empatía y la condición humana, sino que también ofrece una crítica aguda a las realidades que muchas veces damos por sentadas.

## **CONCLUSIONES**

En esta investigación hemos demostrado que el humor, cuando se interrelaciona con lo siniestro, puede convertirse en una herramienta poderosa para explorar las profundidades de la



condición humana. En *Homo Empathicus*, la risa no es simplemente un medio para aligerar el ambiente o divertir al espectador, sino que sirve como un catalizador emocional que pone de relieve las tensiones internas de los personajes y del espectador mismo. El humor en lo siniestro, tal como lo plantea la obra y siguiendo las ideas de Freud y Bergson, revela que lo cómico y lo perturbador coexisten naturalmente, desestabilizando al público y obligándolo a confrontar sus propias reacciones ante lo que parece familiar, pero que es inquietantemente extraño.

La interrelación entre el humor y lo siniestro, a través de las perspectivas de Bergson y Freud, nos ofrece un profundo entendimiento de cómo la psiquis humana responde a impulsos externos. Mientras que Bergson resalta la risa como una respuesta a la rigidez de comportamientos mecanizados, sugiriendo una función correctiva y un alivio emocional, Freud nos invita a explorar la inquietante transformación de lo familiar en lo extraño, revelando ansiedades y miedos latentes. Ambos autores, aunque desde enfoques diferentes, nos muestran que tanto lo cómico como lo siniestro emergen de nuestra percepción de la realidad y de la dinámica entre lo humano y lo inhumano. Esta conexión destaca la importancia de reconocer las dualidades de nuestra experiencia emocional, donde la risa puede ofrecer un refugio ante la angustia que provoca lo siniestro, y a la vez, nos desafía a confrontar lo perturbador que habita en nosotros mismos. En última instancia, la comprensión de estas complejidades no sólo enriquece nuestro enfoque teatral, sino que también nos proporciona herramientas para explorar y articular las tensiones inherentes a la condición humana, invitando a la audiencia a reflexionar sobre su propia existencia y las paradojas que la acompañan.

La construcción de una obra bajo la poética de Cristián Plana nos ha enseñado que el teatro no solo es un espacio para la representación de historias, sino que es un medio capaz de interpelar profundamente a la audiencia a través de una combinación de emociones contrastantes. El estilo de Plana se caracteriza por la incorporación de lo monstruoso, lo siniestro y lo emocionalmente ambiguo en sus puestas en escena, generando una experiencia teatral que, lejos de ser lineal o predecible, es rica en interpretaciones y matices. Hemos aprendido que la exploración de la empatía extrema, tal como se plantea en *Homo Empathicus*, puede desvelar los límites de la humanidad y la deshumanización, lo que nos ofrece una oportunidad para reflexionar sobre nuestras propias relaciones interpersonales y los valores que las rigen. Esta poética nos abre un abanico de posibilidades discursivas, permitiéndonos abordar temas universales desde una perspectiva innovadora y desafiante, donde lo cómico se convierte en una forma de resistencia emocional ante lo aterrador o lo perturbador.



Este conocimiento sobre la relación entre el humor y lo siniestro nos permite como futuros actores profundizar en las capacidades emocionales y técnicas que requiere una interpretación que no se limite a la mera representación de personajes, sino que busque crear un impacto real en el espectador. Entender que el humor puede ser una herramienta no solo para el alivio cómico, sino también para desestabilizar y cuestionar las percepciones del público, nos otorga una herramienta poderosa para futuras puestas en escena. Nos proyectamos con la capacidad de abordar roles y proyectos teatrales desde una comprensión más profunda de las tensiones humanas y emocionales, con la habilidad de integrar elementos cómicos y perturbadores de manera efectiva para construir narrativas complejas.

El estudio de la obra de Plana y la interacción entre el humor y lo siniestro también nos prepara para enfrentar la dualidad en nuestras propias interpretaciones. Al aplicar estos principios en nuestro futuro profesional, podemos desarrollar un enfoque actoral que juegue con las emociones contrapuestas, usando el humor no solo para entretener, sino también para profundizar en las emociones más oscuras y complejas que constituyen la experiencia humana.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Bergson, H. (1985). *La risa*. Sarpe. <https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20risa.pdf>

Freud, S. (2003). *Lo siniestro* (1st ed.). Librodot.com. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Torres, D. (2017). *Cristián Plana: “La premisa es dejar que hablen los cuerpos para que configuren una nueva versión de este clásico.”* <https://teatroamil.cl/noticias-2019/cristi%C3%A1n-plana-la-premisa-es-dejar-que-hablen-los-cuerpos-para-que-configuren-una-nueva-versi%C3%B3n-de-este-cl%C3%A1sico/>



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

